

Клавесинът във всичките му състояния

Интервю с Оливие Бомон, клавесинист

4 и 8 юли 2003, от Брюно Серу¹

Превод и коментари Явор Конов ©, юли-септември 2015

Пояснения от преводача:

Оставям нарочно този превод и текстовете към него в работен – в една или друга степен – вид. Нещо като „етюди”² по музикология. Да, защо

¹ Вж. http://www.musicologie.org/publire/serrou_baumont.html.

Брюно Серу (Bruno Serrou) е журналист и музикален критик, именно във ежедневника La Croix и в музикалните списания Opéra International и L'avant-scène. Кореспондент е и на музикалните списания Scherzo (Испания) и Scène magazine (Швейцария). Посвещава голяма част от дейността си на съвременното изкуство и оперния репертоар, например в поредицата предавания за France Culture, посветени на операта и на пианото в наши дни. Води и разговори във филми портрети на композитори и интерпретатори. Вж.

<http://www.musicologie.org/Auteurs/serrou.html>.

² Ето „Шест етюда на глави на млада жена и две на глави на млади момчета” от Антоан Вато (<http://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/six-%C3%A9tudes-de-t%C3%AAtes-de-jeune-femme-et-deux-de-t%C3%AAtes-de-jeunes-gar%C3%A7ons/watteau>):

не. Но и по история, култура, изкуства. Нали преподавам и такива дисциплини. Един голям (по продължителност поне) урок по музика, култура, история – френска, но не само³.

Урок и по разни „методи на изследване”. Тъй както съм търсел една или друга информация, нещо съм си припомнял, друго съм донаучавал, трето съм проучвал за първи път... За да може да види читателят, бил той студент или не, как това се случва, поне при мен. А и за да стане текстът ми някак и по-занимателен, в най-хубавия смисъл на думата. Като текст-разходка, също така (разходка в история на музика и обща история, изкуство, култура...). Асиметричен, със силно импровизационно начало – тук съм се спрял, тук не, а тук доста повече – че съм поел и в едно или друго отклонение, а от тях – в трето и четвърто... Да се види и чуе в повече посоки и от повече страни, взаимосвързано, цялата тази история, тръгваща от интервюто на проф. Оливие Бомон.



Не се сравнявам с Вато, нали :-) Вж. бел. 83. – Бел. Я. К.

³ Влечеше ме, от всичко прочетено и чуто, да подбера, събера и оставя в текста си и интересни и поучителни истории – за музиканти, за богати, за аристократи (които са осъществявали и/или решавали и предопределяли нещата, по принцип). – Бел. Я. К.

Този превод и най-вече коментарите към него разглеждам и като своеобразен експеримент. Уточнявам: по този текст работя в провинцията (където сме 2-3 месеца това лято), затова нямам при себе си никои от музикално-справочните ми източници. Особено ми липсва 20-томният ми *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980/R1996), който имам в София. Имам обаче интернет (но без достъп до онлайн изданието на Grove), чрез гугъла и други търсачки задавам съответните „ключови думи” и ползвам някои от информацията, които ми се появяват на съответни сайтове. Отдавна съм се убедил в твърде добрите статии в английската, френската, немската уикипедия... (И особено когато взаимодопълваш хипертекстово информацията от различни статии и езици.) Преподавателската ми практика ми е показала, че това е и основният метод на работа на много от студентите в последните години – рядко ползват печатни източници. Смятам, че ще си кажете, защо качвам към текста си информации, които ето всеки би могъл да прочете в интернет? Отговарям веднага: не всеки знае достатъчно добре съответните езици, особено в едновременно. Убеден съм и в това, че не всеки ще посегне да потърси допълваща информация. Знае, че може да го направи, но, „кой знае защо”, не го прави. Освен това, аз правя собствената си „извадка” и систематизация на прочетеното; за пореден нагледен път показвам как протича (поне при мен) такава една преводно-доосведомителна-коментарно-изследователска работа.

Справките по текста си съм правил в периода юни-септември 2015.

Защо направих и публикувах, при най-широк достъп – именно чрез интернет – този си превод? На първо място, поради личния ми интерес и

въннение (и забавление – да, и така се забавлявам⁴). Но и с надежда да съм и някому полезен.

Разбира се, аз самият си чета на френски, като си работя с френските именно думи и изрази (мисловно самодостатъчно – за много от тях не ми се налага да си търся българските еквиваленти). По нещо „прехвърлям” и/или доосмислям на ум и на български – трудно и невъзможно е да се опише точно как и какво се случва. Който ползва чужд език, знае за какво говоря. Но, вече що се отнася до „черно на бяло” прехвърления френски текст на български език (преводачите знаят прекрасно това), като думи, изречения, цялостен изказ и стил (ако си позволя да говоря за последното), това вече е нещо не съвсем лесно. (Инак, като си превеждаш на ум, ти си си сам със себе си, никой не те чува и вижда, така да се каже, и си по-безгрижен и като цяло спокоен.) Но в „материализирания” си превод вече се стремиш към възможно по-добър краен вид на текста. Търсиш и думите (минавайки през различни синоними, въртиш речника по не веднъж, за една и съща дума имам предвид), и строежа на фразите си, които променяш понякога много пъти, че понякога се и връщаш впоследствие към вече изоставени варианти... Или отиваш към нов трети, че и четвърти превод... Кога се придържаш (или се подвеждаш да го правиш) към по-така буквалния превод, кога търсиш (и се „отпускаш” в тази посока, но се и плашиш да не се подведеш на нов ред) описателно преразказване и/или фразеологични еквиваленти... (Т.е. в буквално лексикално-синтактичен план се отдалечаваши от френския текст, за да се приближиши в преводния си вариант повече да посланието в казаното, до съдържанието, предадено

⁴ „Забавление” е много силно и условно казано, и твърде не на място в случая, да призная и това. Защото в края на юни 2015 почина майка ми, след твърде продължило и тежко заболяване. Така че с работата си по този превод и коментирането му се стремях и да избягам от реалния си живот, в този му план. А инак, наистина обичам да (си) правя подобни проучвания. – Бел. Я. К.

по един или друг по-типичен за българския изказ и език начин⁵...) И това се случва отново и отново при всяко следващо препрочитане и редактиране на текста, в паралел с френския оригинал... Като цяло обаче с „отлежаването” на запознатостта ти с оригинала и на превода ти, отиваш към – намираш, а и „изскачат” ти – по-добри варианти⁶.

Исках да предам на българския читател (който не ползва френски език) толкова интересните неща, споделени от Оливие Бомон. Изключително талантлив музикант – че и с нужния характер (щом е постигнал всичко това, което е осъществил). Изградил се като великолепен клавесинист (а и органист), усвоил огромен репертоар, записал толкова много дискове, десетилетия преподавател, организатор на концерти и фестивал и пр., и пр. Исках да препредам на българския читател (че и слушател) тази информация, споделените исторически факти и взаимовръзки между тях, разбирания за станалото и ставащото, чувства и преживявания на О. Бомон... Да препредам разказаното, споделеното от един такъв музикант, който си е от онази култура (тя си е негова и той си е неин – това е изключително важно!), в цялата ѝ комплексна и богато взаимосвързана същност. Музикант, който е слушал най-различни клавесинисти и клавесини, познава най-различни такива инструменти, познава огромен брой творби, подходи към тях (познава чужди, търси и намерил и свои...). Познава въпросите на преминаването на клавесинен

⁵ Превеждането по смисъл, по характер (да „прехвърлиш” от единия в другия език посланието на автора), по атмосфера и цвят, а не буквално, е основен принцип в поезията – и особено в тази, в която трябва да създадеш на преводния език и мерена реч, и римуване... – Бел. Я. К.

⁶ Следващият по-долу превод има още нужда от отлежаване и редактиране. Твърде „дословно прехвърлен” ми звучи все още – понеже се стремях да бъда колкото се може по-„верен” на оригинала и се пазех от преразказване. – Бел. Я. К.

репертоар към орган или към съвременно пиано... Подчертава изрично, че идеята за „автентичност” е по-скоро присъща на публиката и експлоатирана от фирмите за звукозапис и дистрибуция, докато за истинския музикант е немислимо, невъзможно да каже, че свири „автентично”, защото това няма как да е така. А че прицелът в „автентичността” е този към запознаване с възможностите за звукоизвличане при старите – или стария тип – инструменти, което вече да стане твоя отправна точка и ориентир към личната ти интерпретация. Коя музика за какви инструменти е била писана и кои и какви инструменти за кой и какъв вид музика са се правели... А след това ти вече би могъл да направиш каквото и както прецениш, разбира се – в рамките на таланта, с който си надарен, музикантски, но и като характер, човек, и въз основа на професионалната ти подготовка.

Ето така, бих се радвал български музиканти да прочетат казаното/преведеното, да припомнят познати им вече неща, да дообогатят и/или променят представи, да научат нови неща и гледни точки... Та, допълнително информирани и вече в по-голяма степен същински приобщени към тази култура, евентуално да (я) претворят и те по-добре, вече като изпълнители и интерпретатори, в това число и музиколози...

А ако читателят не свири и не пее (не е музикант-практик), и не е и музиколог, а просто обича музиката (т.е. е част от публиката на концерти и записи), също би било прекрасно да разшири начините и възможните посоки на преценка и преживяване.

По този превод и коментирането му работих действително няколко месеца! (Не непрекъснато, разбира се :-) Не само и не толкова по самото превеждане – осмисляне на казаното на френски, прехвърлянето му на български, търсейки подходящите думи и изречения и сменяйки и редактирайки колко ли не пъти – а най-вече по търсенето на допълваща информация (текстове словесни и нотно-музикални, изображения, огромен

брой аудио- и видеозаписи...) и запознаването с нея. Данни за – и мнения от – композитори и изпълнители, сведения за музикални инструменти и майстори на музикални инструменти, държави, селища, катедрали, дворци, замъци, концертни зали и какво ли още не...

Много пъти казвам – и на студенти, и на колеги, и на познати, че и непознати – стига да се е започнал интересен разговор, че и да ми се е сторило, че би имало смисъл да го кажа – че всяка интерпретация е по-скоро (ако не и най-вече) АВТОБИОГРАФИЧНА, а НЕ „вярна на автора”. Автобиографична на изпълнителя! Нещо не само напълно обяснимо и направо пределно ясно, но и неизбежно. (АБСОЛЮТНО НЕИЗБЕЖНО!)

Моля, не ме разбирайте крайно, че и криво. Осведомеността те прави култивиран. Не си „игнорентин”. Разбира се (искам да кажа, убеден съм че), увлекателният музикант е само този, който е роден артистичен. Нещо, което не се учи (уви!). Или го имаш, или го нямаш. Но артистизъм без същинска, че и систематично изградена осведоменост и без висока култура (а е хубаво тя и да е богата обща култура), често се изразява в примитивен „експресионизъм” (не в тесния смисъл на термина, нали: играеш/свириш/пееш себе си, предлагайки на публиката емоционалната си простоватост). Дразни много (поне мен). Веднага ще призная, че не по-малко ме дразни скучното неартистично („мъртво родено”) изпълнение на начетени „музиканти”. (Доста такива се извяват в „барока”, и това да призная. Че и без високи изпълнителски умения. И отблъскват от него.)

Та, осведомен и артистичен, си АВТОБИОГРАФИЧЕН: изразяваш себе си, препредаваш полученото и видяното и чутото (и като познание, и като култура и поведение) от родителите и роднините си (и като генетика!), от съседите и познатите си, от училище и университет, от месторабота, от „масмедии”, и от каква ли не още „среди” и среда. Къде са те манипулирали умишлено, къде са били откровено вярващи (си). И в

зависимост от това, с какви си се срещал, какво си видял, чел и слушал, се формира и твоето „аз"... Неизбежно. Взимаш им и произношението, и двигателността, и маниерите и жестовете, и гримасите и погледите... Защото човекът е в огромна степен имитационен. Твърде много хора са наподобяващи⁷ – а то е и по-лесното поведение... А особено и когато се приема за знак на успех – стига да приемеш (много често: да ти вменят) кои са тези „знаци”⁸.

Всичко това е ясно и известно, но все пак да го кажа и аз. Защото, ако сега пак се замислим къде и как е протекъл животът ни, с кого и около кого, ще си дадем (още по-)ясна сметка (може би) защо и какви сме и защо и какви не (бихме и могли да) сме.

Да, наистина има хора, които дори и родени в бедни семейства и живели като цяло в „обикновена” среда, имат таланта и волята да се изградят – и го правят. По-скоро като изключения, обаче⁹.

⁷ То и кучетата, струва ми се, поемат от стопаните си техни характеристики, та какво остава за взаимовлиянието между хората. – Бел. Я. К.

⁸ Не е ли това основен момент при модите и разпространението (продаването) им? И не само при модите... Вменяването на „необходимости”, които трябва да задоволиш (а преди това не си и знаел, че те съществуват), не е ли основен момент в търговската реклама? – Бел. Я. К.

⁹ Защо пиша тези, някой ще каже „общоизвестни”, неща? (Общоизвестни може би, но твърде много хора не се замислят върху тях, камо ли систематично да ги осмислят.) Защото пиша текста си и за млади, сега развиващи се и изграждащи се хора, надявам се (студенти, защо не и ученици). Да съм казал и тук, че човешкият живот преминава под влиянието на 3 основни фактора: 1) генетическата предопределеност (с какви заложи, предразположения и характер си създаден и роден, това важи и за болестите ти, вероятно генетическата предопределеност е причина хората да казват, разбрано още по емпиричен път, че ти се случва „каквото ти е писано”), 2) средата, в която живееш и която ти

Съответно и този мой превод е автобиографичен – прехвърлянето на френския текст на български език е в най-голяма степен функция от моите предразположения, познания, музикално-професионални и езикови, трайни и моментни интереси, посоки и пътища („методи”...) на проучване... Това се вижда и в характера на бележките, които съм водил под черта – къде за читателя, къде (най-вече) за мен самия... Затова ги и оставям така, в небалансирания им вид. На едно и друго съм се спрял, при това в различна степен на задълбочаване и обем. На колко други – не. Било защото (си мисля), че знам достатъчно (поне що се отнася до този превод), било защото съм отложил и после забравил да сложа бележка. Или било то защото не ми е направило впечатление, не ми е събудило достатъчно любопитство, поне в дадения момент... При следващ прочит не е вече така, тогава потърсвам допълнителни данни, намирам, подбирам, подреждам и включвам в текста. А някои вече качени неща съкращавам или махам изобщо. И това е при всеки прочит... Така или иначе, студентът ще види как (ми) се случва едно такова превеждане, проучвателството около него и аотирането му.

Пак ще кажа: с надеждата съм, че преводът ми ще бъде полезен за някого, особено такъв, който не знае – изобщо, или не в достатъчна за целта степен – френския език... Ние в България сме с различна история и

въздействия (може и, поради дадености и/или характер, да се развиваш в посока и начин, малко или повече чужди, дори неприемливи за средата ти, тогава ти трябва много сила, воля и издръжливост – майка ми, светла ѝ памет!, е била и бе в това положение; колко по-добре е, ако си в благодатна за натюрела, ориентацията и пътя ти на развитие среда!), 3) решенията, които вземаш (и времето, по което ги вземаш, но и дали житейската ти ситуация позволява да ги проведеш на практика – а може да вземеш правилно решение, но да е вече късно...; ако оставиш друг да взема вместо теб решения, това не е ли пак твоето решение, да предоставиш нещата другиму?). – Бел. Я. К.

култура, крайно различно при това, що се отнася до европейския Ренесанс и Барок... (които ние наричаме „западноевропейски“, само че в „западна“, конкретно Франция, под „западна Европа“ разбират... само Португалия... ; няма такава кардинална разлика между тях и този им Запад..., както между нас като (източно)европейци и западна (централна) Европа (латино католици, после някои и протестанти), защото ние сме си източни, то си го пише и в думата „източноправославни“ (пишем и на кирилица; отбелязвам го само констативно!). И историята ни е много различна (от епохи насам – изобщо цялостно). Съответно, и културата (познанията, тълкуванията, манталитета, поведението).

Нито имаме, вече по-конкретно, такива клавесини и органи, нито ще имаме (смятам)... Затова целта ми е и да разпространя познанията за тях и коментарите на такива големи специалисти и практики, като проф. Оливие Бомон, които действително познават и владеят това, за което говорят¹⁰.

¹⁰ Обичам такива интервюта с големи музиканти практики, които за наистина познавани от тях важни, същински неща говорят с прости думи и разбираемо. Не опростяват, а свеждат до същина. И използват термини само там, където са наистина нужни. (Оливие Бомон не е от тези изпълнители, които поради много свирене и/или и по други причини – не са прочели „и една книга“ в живота си, образно казано, та нямат „речник“, изказ. Напротив! Явно е, че много е чел, чул и видял.) А не като текстове на някои „музиковеци“, които са изпълнени с какви ли не чуждици и сложни термини, за да създават впечатление, че казват нещо много интересно и сложно, а щом е сложно, не може и да бъде разбирано и разбрано... (Това особено много „върви“ в области, свързани с описания и тълкувания на човешки преживявания и осмисляния, като философия, естетика, в този план и музикологията – в които няма уреди за измерване и все пак конкретно остойносттаване, или има, но съвсем частично.) Ти, който си специалист, си наясно, че в дадените текстове няма не само нищо ново, важно и интересно, но дори и нищо по новому няма осмислено. Претенциозен, маниерен

изказ, в много от случаите и простовато парвенюшки. И неосведоменият – или недостатъчно, любителски осведоменият – читател би могъл да се респектира, като си помисли, че има среща с някакво изключително високо ниво на познание и осмисляне. (За съжаление, някои такива „автори” си вярват, че правят и пишат нещо стойностно. Че и насочват възпитаниците си – дори понякога и силом – към такова писане, наукообразно, псевдонаучно.) Тук за пореден път изскача въпросът що е наука и що е научен стил на писане, че и академичен също така. Насочвам читателя към великолепната книга на Леон Митрани „Наука и ненаука” (София, Наука и изкуство, 1989, 232 стр.), която би могла да се намери при антиквар, но е налична и в интернет:

<http://www.scribd.com/doc/200360511/%D0%9D%D0%90%D0%A3%D0%9A%D0%90-%D0%98-%D0%9D%D0%95%D0%9D%D0%90%D0%A3%D0%9A%D0%90#scribd>. Леон

Митрани (когото имах щастието и късмета да познавам лично, въпреки голямата разлика във възрастта ни бяхме малко или повече и приятели), бе атомен физик и психолог. Изключително интелигентен. Учеше ме да мисля активно и да уча, но после не да цитирам едни или други автори, а сам да предлагам осмисляне на нещата. Светла му памет! Леон много държеше на това по най-ясен и лаконичен начин и колкото се може с обичайни думи да обясняваш. Години преди да прочета „Котешка люлка” на Стайнбек, Леон ми казваше, че който си владее познанието, може да обясни всяко нещо в нужната степен и на малко дете. После прочетох в „Котешка люлка” (1963), че ако един учен не може да обясни на 8-годишно дете с какво се занимава, той е шарлатанин. Ето, цитирам по-обстойно от Глава 5, „Честита Коледа”: „Мис Пейфко беше двайсетгодишна, глупавичка, хубавичка — обикновената скука. [...]— Вие, учените, мислите твърде много — изтърси мис Пейфко и се изкикоти идиотски. [...] Д-р Брийд се обърна към мен. — Д-р Хоуникър имаше обичай да казва, че всеки учен, който не е в състояние да обясни работата си на едно осемгодишно дете, е шарлатанин. — Но тогава аз съм по-тъпа от осемгодишно дете — проплака мис Пейфко. — Аз дори не знам какво е това шарлатанин.” (Д-р Филикс Хоуникър е един от „бащите“ на първата

Та да се разшири достоверно и общата култура поне на някои хора българоезични. Не само на музиканти професионалисти, но и на любители, а и изобщо на хора с културни интереси (с действително културни интереси!). Да допринесе и формиране и разширяване и на съответна публика. А що се отнася до музиканти, особени практики, да им разширя, чрез казаното от професионалисти като О. Бомон, и асоциативността им, която би могло да отключат и включат, при претворяването си на музика на техните си инструменти и/или при техния вокализъм... Все би било от полза.

Преди няколко години се занимавах немалко с живота и творчеството на Франсоа Купрен Великия (François Couperin II, le Grand, 1668–1733): епохата, рода Купрен, биографии на по-изтъкнатите му представители, биографията на самия Франсоа Великия, вече в големи детайли, творчеството му, от което най-подробно проучих пиесите му за клавесин. Четирите тома щудирах в оригинал (факсимилета), както и в по-късни техни издания, някои от които и редактирани. Отново четох прочутия му трактата „Изкуството да се свири на /докосва/ клавесин“, също в оригинал (факсимилета) и по-късни негови издания, на френски, както и преводни. С удоволствие се занимавах и с историята и характеристиките на стила рококо, както и с живота и творчеството на художника Антоан Вато. Подготвих и изнесох в София и в различни други градове PowerPoint презентация „Рококо, Купрен, Вато“, на която свирех на роял/пиано 20-ина от пиесите на Купрен Великия, мой подбор. Бе ми

атомна бомба, в романа. Чел съм, че негов прототип е д-р Irving Langmuir). – Бел. Я. К. По

http://www.virtualnabiblioteka.com/images/upload/books/Novi/Kurt_Vonnegut_-_Koteshka_ljulka-.pdf, <http://io9.com/the-real-life-scientist-who-inspired-kurt-vonneguts-ca-1447276268>, https://bg.wikipedia.org/wiki/Ървинг_Лангмюр, https://en.wikipedia.org/wiki/Irving_Langmuir.

много интересно да се запозная с немалък брой техни интерпретации на клавесин и/или пиано, от съвременността или от по-малко или по-далечно минало, чрез различни видео- и аудиозаписи, до които имах и намерих достъп. Сблъсках се отново с проблеми, появяващи се при изпълнението и интерпретирането на стара клавирна музика, писана – в случая – за клавесин, при разликите между размерите на клавишите и клавиатурите, начина на звукоизвличане, респ. реактивността на инструментите, компаративно между клавесина и пианото/рояла. Имах и докторантка, ас. Златка Златкова-Ангелова от НБУ, която на 23 февруари 2015 г. защити дисертация, посветена на Франсоа Купрен Великия (*„Изкуството да се свири на клавесин от Франсоа Купрен Великия: история, теория, практика“*). В хода на собствените ми проучвания и работа, както в работата ми с г-жа Златкова-Ангелова и в частност за да я осигуря с повече информация, преведох (с множество мои, а и чужди анотации, както и с илюстрации) текстове от известни френски клавесинисти, посветени на тази проблематика, и ѝ ги предоставих в неокончателен вид. Впоследствие доредактирах преводите си и ги оповестих публично (чрез качването им в Интернет, на сайта на Нов български университет, в научния му електронен архив), заедно с мой текст, посветен на Й. С. Бах и инвенциите му (с които аналогично се занимавах, проучвайки оригинални нотации и по-късни издания, респ. техните редакции и различни пръстовки, фразировки и пр., като „огледала“ на личностни характеристики и подходи, както и на школи и епохи..., като изнесох, също в София в страната, PowerPoint презентации с или без лични мои изпълнения на инвенциите на роял/пиано):

<http://eprints.nbu.bg/2330/> Феран, Доминик and Конов, Явор (2014): Исторически преглед на старите пръстовки / Доминик Феран, Явор Конов, превод и коментари

<http://eprints.nbu.bg/2331/> Бомон, Оливие and Конов, Явор (2014): Препрочитайки "Искуството да се докосва Клавесинът". Няколко бележки върху "Искуството да се докосва клавесинът" на Франсоа Купрен / Оливие Бомон, Явор Конов, превод и коментари.

<http://eprints.nbu.bg/2332/> Спиит, Ноел and Конов, Явор (2014): Свиренето /докосването/ на клавесина според прочита на Франсоа Купрен, Сен-Ламбер и Рамо / Ноел Спиит, Явор Конов, превод и коментари.

<http://eprints.nbu.bg/2328/> Конов, Явор (2014): За Йохан Себастиан Бах, инвенциите, преподаването ми в НБУ...

Разбира се, в хода на работата се срещнах с множество текстове – на български, френски, английски и немски език – посветени на тези въпроси. Сред тях бе и това много интересно интервю с Оливие Бомон (отпреди 12 години!), за което още тогава прецених, че ще е хубаво да го превода. И ето, преди няколко месеца вече седнах да го превеждам, за да мога да го оповестя на български език.

В България, ясно е, клавесинът и изобщо Барокът са (твърде) чужди. Не са част от нашата история (позволявам си да го повторя). Интересът у нас към тях е твърде слаб (особено, статистически погледнато) и твърде повърхностно привнесен (преценено като цяло). Дори (доколкото знам) няма нито един качествен инструмент старинен тип, на който да биха могли да изнесат концерт съвременни самоуважаващи се клавесинисти. Има няколко инструмента от типа „клавесин на 20-и век, клавесин тип Ванда Ландовска”, но се съмнявам, че са поддържани както трябва. На такива инструменти обаче вече не се свири, особено старинният репертоар.

Така или иначе, интересът към барока и в частност към клавесинната музика, в това число и към претворяването ѝ на съвременно пиано/роял, и у нас е налице. Надявам се, че чрез превода ми на интервюто на тъй известния, опитен изпълнител (с голям репертоар и впечатляващ брой записи) и дългогодишен преподавател (водещият професор по клавесин в

Националната консерватория на Франция в Париж) ще бъде от полза за клавиристите, подходящи към клавесинния репертоар. Тези от тях, които не знаят френски или не го владеят чак толкова добре, биха могли чрез моя превод да „чуват“ споделеното от О. Бомон, да размислят върху казаното и да претворят по един или друг начин в интерпретациите си наученото.

Имам и идеята да представя на българския музикант – професионалист или любител, и изобщо читател, и факта на изпълняването в рамките на 10 дни през март (11-21) 2014 на всички клавесинни творби на Й. С. Бах на исторически (тип) инструменти, в Париж, в Града на музиката¹¹, от 20 известни френски и други клавесинисти. ("Intégrale Bach sur clavecins historiques"). Може да видите концертите тук <https://www.youtube.com/playlist?list=PLAVazGye4a3SHApqtJwOJvo9gjJ-yrMfV>). Нищо, че е минала повече от година и половина вече... Като цитирам и коментирам казано в интервюта от някои от тях и/или от коментатори към техни изпълнения... В това число и от същия Оливие Бомон (вече дузина години по-късно), основен инициатор на събитието (http://www.citedelamusique.fr/francais/evenements/temperaments/bach_temperaments.aspx).

Живот и здраве, и това ще стане!

Понеже в интервюто по-долу става дума за клавесини и фортепиана, ето инструменти от колекцията на Музея на музиката в Града на музиката в Париж:

¹¹ Вzeti най-вече от колекцията на Музея на музиката (Musée de la musique), съдържаща няколко стотин инструменти от 15-и до 20-век. Музеят е част от Града на музиката (la Cité de la musique), днес вече Филхармония 2 (La Philharmonie 2, https://fr.wikipedia.org/wiki/Cit%C3%A9_de_la_musique).



Виржинал Hans Ruckers, 1583, Anvers

Вж.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_de_la_musique#/media/File:Virginal.jpg



Клавесини от втората половина на 18-и век

Вж.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_de_la_musique#/media/File:Musee-de-la-musique-3.jpg



Инструменти от типа пиано форте от началото на 19-и век
Вж.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_de_la_musique#/media/File:Musee-de-la-musique-7.jpg

А сега вече, аотирианият ми превод на интервюто на Брюно Серу с Оливие Бомон.

Le clavecin dans tous ses états

**Entretien de Bruno Serrou avec Olivier Baumont,
claveciniste**

Клавесинът във всичките му състояния

**Разговор на Брюно Серу с Оливие Бомон,
клавесинист,
4 и 8 юли 2003**

Публикация на сайта

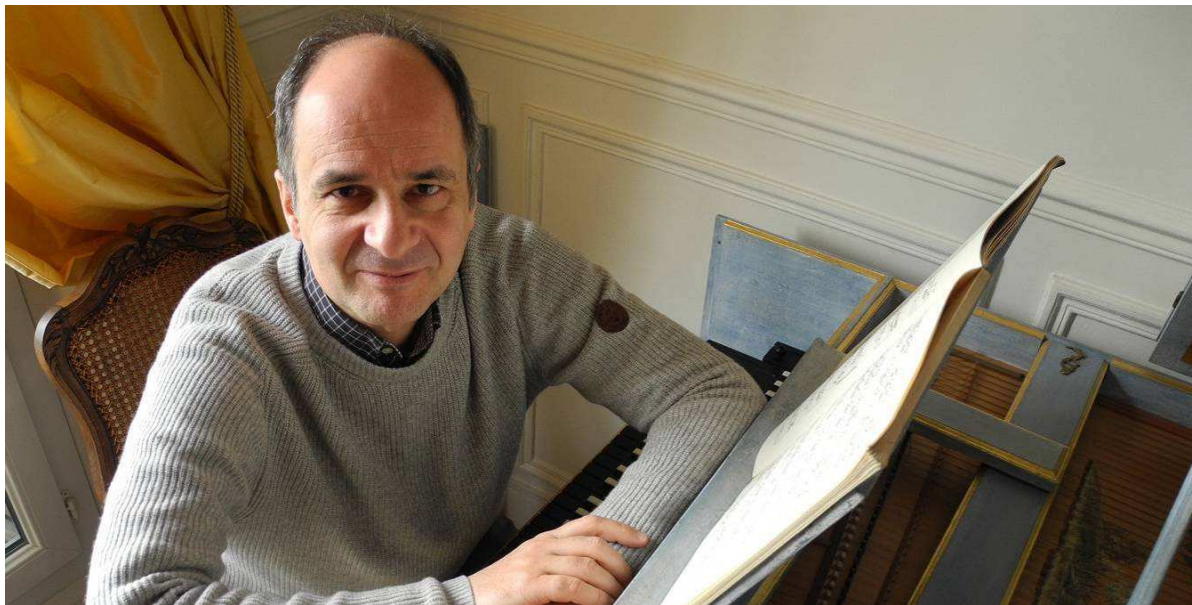
http://www.musicologie.org/publirem/serrou_baumont.html

Превод и коментари: Явор Конов © 2015

* * *

Биографични бележки за Оливие Бомон, събрани и представени от мен, можете да видите в гореупоменатия ми анотиран превод на негов текст за Купрен (посочвам интернет адреса отново: <http://eprints.nbu.bg/2331/>).

Ето 2 по-нови снимки на Оливие Бомон:



Оливие Бомон на клавесина си

Снимки от Интернет, <http://culturebox.francetvinfo.fr/musique/musique-classique/interview-avec-olivier-baumont-bach-et-le-clavecin-pour-les-nuls-151273>

* * *

Брюно Серу: Оливие Бомон, как дете като Вас избра клавесина като начин на изразяване?

Оливие Бомон: Съвсем просто, чувайки този инструмент на концерт, в концерта за клавесин в ре минор BWV 1052 от Йохан Себастиан Бах¹². Бе любов от пръв поглед, и с Бах, и с клавесина. А имах и шанса да

¹² Андреас Щайер подчертава, че в известен смисъл именно Й. С. Бах създава концерта за клавир и оркестър – дотогава имало концерти за солиращи цигулки, флейти. Клавирът – и в частност клавесинът, в ансамблови формации – имал важната роля на инструмента, който изгражда континуото. Освен познатите ни, достигнали до нас концерти за клавир и оркестър от Й. С. Бах, той вероятно е бил написал и множество други подобни, когато е бил в Кьотен (преди да отиде в Лайпциг), и които са погинали в по-късния пожар в двореца там. Вероятно множество оркестрови пиеси и камерна музика, не кантати, понеже такава е била функцията на Бах там. Вж. https://www.youtube.com/watch?v=SRfc_BFJsxg. Припомням, че Andreas Staier (р. 1955) е немски пианист (свири и на фортепиано) и клавесинист. Бил е член на състава Musica Antiqua Köln, записвал е множество дискове и с Concerto Köln и Freiburger Barockorchester. Интерпретира и съвременна музика. Франкофон, също така. Можете да чуете на записа, как владее английския. Предполагам, че ползва и италианския. Има въкщи инструмент, изработен от Anthony Sidey, по Hass от 1734, вж. на минутаж 0:43 тук: <https://www.youtube.com/watch?v=gPyfodkXOLo>. – Бел. Я. К.

се родя в семейство на книжовници, които винаги са били запалени по историята. Мисля наистина че, за разлика от други инструменти, избираш клавесина и поради интереса към двата големи века, към които той се отнася: XVII и XVIII, “Grand siècle”¹³ и “le Siècle des Lumières”¹⁴. Мисля че винаги съм имал вкус към старите камъни и историята.

БС: Къде започнахте да учите клавесин?

ОБ: В Анси¹⁵, където прекарах младостта си чак до моя „бак”¹⁶, полагането на зрелостния ми изпит, когато бях на 18 години, преди да отида в Париж. Класът по клавесин в консерваторията в Анси се водеше от Жорж Кис, който бе първият ми учител по този инструмент¹⁷. Приемаше

¹³ Букв. Големият, Великият век – епохата на Луи XIV. – Бел. Я. К.

¹⁴ Букв. Векът на Светлините, просветляването, т.е. Просвещението. Вж. Волтер, Франсоа, „Векът на Луи XIV”, превод Венелин Прошков, Изток-Запад, София, 2015, вж. <http://woman.hotnews.bg/n/vecut-na-lui-xiv-ot-volter.42811.html>, <http://iztok-zapad.eu/books/book/1557/векът-на-луи-xiv-франсоа-волтер>, http://iztok-zapad.eu/uploads/materials/Pages_from_Vekyt_1.pdf; книгата получих току-що, по куриер (бел. от 28 август 2015).

¹⁵ Аннесу, родният град на Оливие Бомон – в югоизточна Франция. Вж. https://fr.wikipedia.org/wiki/Olivier_Baumont, <http://www.olivierbaumont.fr/>, <http://www.allmusic.com/artist/mn0002175033>.

¹⁶ Завършване на „бакалавърство”, средно образование. – Бел. Я. К.

¹⁷ Georges Kiss – изпълнител, музиколог и педагог. Възпитаник, след това и асистент на Изабел Неф (Isabelle Nef, швейцарска клавесинистка, пианистка и преподавателка, 1898-1976 - в 1936 я назначават като първи професор по клавесин в Женева, вж. <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Nef-Isabelle.htm>) във Висшата консерватория в Женева, където завършва като първенец. Дал повече от 2000 концерта в цяла Европа, както и в Америка и Азия – рецитали, като солист, в камерна музика. Осъществил многобройни аудиозаписи - сред които и интеграл на пиесите за клавесин на Жак Дюфли (Jacques Duphly, още Dufluy, Du

децата от много малки, във времето когато, в 1971-73, изглеждаше невероятно да започнеш да ги учиш направо на клавесин, за разлика от днес¹⁸. Освен Бах и споменатия му концерт, и един филм ме подбуди да избира клавесина и да му посветя живота си – това бе филмът *Barry Lyndon* на Стенли Кубрик¹⁹, който бе за мен истинско разкритие, към 14-15-годишната ми възраст. По-късно записах за един от моите дискове с

Phly, 1715–1789), "A l'Aube du Romantisme" ("В зората на Романтизма" с пиеси от синове на Й. С. Бах – още къде слагат зората на Романтизма!, Я. К.), "Седемте последни думи на Христа на Кръста" от Хайдн, концертите за 1, 2, 3 и 4 клавесина и струнни инструменти от Й. С. Бах, Сонатите за флейта и клавесин на Вивалди (с Максанс Лариьо, Maxence Larrieu). Вж.

<http://www.concerts.fr/Biographie/georges-kiss>. Не можах да открия повече данни за този музикант, напр. кога и къде е роден. – Бел. Я. К.

¹⁸ Първо са ги учили да свирят на пиано. А звукоизвличането е съвсем различни, респ. тушетото, техниката, цялостното свирене. Условно казано, както ако искаш да свириш на виолончело, първо да трябва да посвириш на цигулка, или обратното. – Бел. Я. К.

¹⁹ Филмът, британо-американски, е от 1975. Въз основа на приключенския роман от 1844 на Уилям Текери „*The Luck of Barry Lyndon*” (Съдбата на Бари Линдън). История от 18-и век, развиваща се в Англия и Ирландия по времето на крал Джордж Трети. Представена е и чрез сатира историята на един ирландски благородник (прототипът е Andrew Robinson Stoney, 1747–1810), опитващ с всички средства да стана член на английската аристокрация. Макар че филмът печели 4 Оскара в 1975, е бил посрещнат със смесени критически оценки и има скромнен търговски успех. Вече по-късната преценка за него е, че е един от най-хубавите филми не само на Ст. Кубрик, но и за всички времена. Филм наистина страхотен, силно, многопосочно и многопластово въздействащ, впечатляваща панорама на бароковото време. – Бел. Я. К.

творби от Хендел, издадени от Erato, прочутата сарабанда²⁰, момент на голямо вълнение за мен. Посветих се на клавесина, който стана общ знаменател на всичките ми дейности. За разлика от повечето клавесинисти, не съм чувствал необходимост да имам собствен бароков ансамбъл. Първо, защото има голям брой добри такива ансамбли в Париж и другаде, а и не виждах какво в повече бих могъл да кажа, създавайки още един ансамбъл. Освен това, всички съществуващи ансамбли са съставени, малко или повече, от едни и същи барокови музиканти. А и исках да развия солистичната страна на инструмента, нещо за което клавесинистите не винаги имат нужното време за работа, било защото свирят много континуо, било защото дирижират. В моята дискография, в която има повече от 40 записа, виждате почти само солови изпълнения, с изключение на два или три диска с камерна музика. Наблягам и на писането. Пиша текстовете за обложките и книжките към дисковете, и дори написах една малка книга за Купрен, за поредицата „Изследвания” на издателство Галимар²¹, но винаги с цел да опозная повече инструмента.

БС: И все в историческа връзка?

ОБ: Да. В крайна сметка, това е музикология през погледа на интерпретатора. Хората понякога наричат музиколог всички и всеки, поне във Франция е така. Музикологията е занятие много прецизно, което изисква университетски дипломи, а не щеш ли, щом някой напише някаква книга, му присъждат това звание. Що се отнася до мен, аз съм интерпретатор, който търси, и в рамките на изследвания ми неизбежно

²⁰ С която започва филмът и която периодически прозвучава в него. – Бел. Я. К. Ето и неин запис на О. Бомон <https://www.youtube.com/watch?v=cm3VyVo36Ek>.

²¹ „Découvertes”, Gallimard.

откривам музикологични аспекти, нужни ми за изработването на определен репертоар.

БС: Търсенето на „автентичност“ ли засили тази проучвателска дейност?

ОБ: Може би приносът на бароковите музиканти е от решаващо значение за днешното разбиране за музиката от миналото и съвременността. Със сигурност не искам да бъда един аятолах, в смисъл че не оценявам твърде много сигурността в абсолютно добрия вкус на някои барокисти. Има изключителни музиканти, които не са с този подход и които са имали толкова богата артистична кариера, че при тях дори не се и поставя въпросът за автентичността. Но ако аз съм избрал този подход, то е защото смятам, че даден инструмент е бил замислен така, че на него да звучи определена музика и че дадена музика е била писана, за да звучи на определен инструмент. Тогава, разбира се, може да се отклониш от този подход и да имаш други, също така необикновени и вълнуващи, като при Глен Гулд и мнозина други. Това, което ме интересува в музиката, е да се намери възможно най-близкото съответствие между звук и музика. И още нещо, за автентичността, с тази идея са се захванали в много голяма степен фирмите за дискове, медиите и публиката. Един музикант никога няма да каже, че свири автентично, това е немислимо. Това, което ние искаме само да се каже е, че се опитваме да поставим колкото е възможно повече творбата в звуковите условия, в които е можела да бъде в своето време. Във всички случаи това е подход, който ме интересува, що се отнася до тонова височина, акордиране и място. Считам, че не може да се прави рецитал на клавесин в зала Плейел, защото тя като място е съвсем неподходяща. Следователно съм чувствителен и към акустиката, както по отношение на звукозаписи, така и на концерти.

БС: Пиесите за клавесин са били писани за големите стаи на дворците?²²

ОБ: В известна степен, да. Придържам се и към вида инструмент, който композиторът е можел да познава. Въпросът с Хендел, например, е интересен, защото като голям пътешественик от XVIII век, този композитор е пътувал из цяла Европа и е свирил на най-добрите инструменти, правени по негово време. Свирил е на немски, фламандски, италиански, английски и, евентуално, френски клавесини, въпреки че не се е появявал във Франция, но може да е познавал някой такъв инструмент отнякъде. Разнообразието при клавесините е голямо и Хендел е познавал много такива инструменти. Достатъчно е да се запишат пиесите му за клавесин на различни инструменти, за да се осветлят по този начин

²² Букв. „Les pièces pour clavecin ont été écrites pour l’antichambre des châteaux”, „Пиеси Antichambre, вестибюл, чакалня, пише например в речника. „Вид вестибюл, непосредствено предшестващ голям кабинет или приеман салон. В благородническите жилища и домове през 16-и и 17-и век antichambre е била обширна стая с множество предназначение, предшестваща парадната зала.” Права е Иглика Василева, великолепната ни и голяма преводачка от английски език (вж. https://bg.wikipedia.org/wiki/Иглика_Василева), като казва, че преводът изгражда мостове, а как да изградиш мост от Подуене до Бъкингамския дворец? И че преводаческата дейност е в известна степен шизофренна, защото преводачът живее между два свята. И че колкото и да е добър преводачът, задължително работи с речници, ако преследва коректен и добър превод. Защото ти можеш да имаш в главата си огромен обем познания, представи, понятия и думи, но не винаги да ти изскочи най-добрата, най-подходящата. И че когато някой казва, че превежда без речници, да не му вярваш. Вярвай му, че превежда без речник, може – но не му вярвай на преводите, в последна сметка. Обобщих по спомени. – Бел. Я. К. Вж. Умно село: „Собствена стая... с изглед към XX век”, <https://vimeo.com/45118098>

многобройните му пътувания. И считам за принос към музиката, ако някои пиеси се свирят на италиански клавесин, други на немски клавесин, а трети на английски.

БС: Клавесините, надживели революциите и войните, стават ли все още за свирене, или са образци за голямата част от копията и реконструкциите? В такъв случай, можем ли да сме сигурни по отношение на звука?

ОБ: Тези въпроси се поставят често. Много от старите клавесини са оцелели и са твърде добре възстановени. Някои инструменти не са и били пострадали и поради това не са изобщо повредени, така че са в невероятно добро състояние, избягнали като по чудо всички войни и революции до XXI век. Голям шанс за нас! Други инструменти не стават повече за свирене и, най-вече, би било опасно да се опитва да се свири на тях, тъй като корпусът им не е достатъчно здрав и ако започнат да се натягат струните, това ще повреди инструмента. Тези инструменти не са „мъртви“, както се мисли – напротив, ще служат за копиране. Така могат да се осъществят интересни инструменти; правят се планове, и се възпроизвежда.

БС: Въпреки направените усилия да се открият същите дървесини, същото качество на покритията, можем ли да сме сигурни, че са звучали наистина така, както ги чуваме днес?

ОБ: Това, което мога да кажа, е, че от една страна, всеки клавесин звучи по различен начин, дори това да са два клавесина, изработени от Бланше²³ през XVIII век. Понеже направата им е била занаятчийска, всеки

²³ Blanchet. Една от най-известните фамилии производители на клавесини, работили в Париж в края на XVII и през XVIII век. – Бел. Я. К.

инструмент е бил своеобразен сам по себе си. Всеки звук е бил уникален. Днешните производители преоткриват една практика, един начин на работа, който, както за нас останалите, интерпретаторите, изисква изследване, проучване на стари документи, и смирение. Има дори майстори, които претворяват и инструментите, ползвани на времето от производителите на клавесини. Днес инструментите се строят по традиционния начин, в съответствие с това как например са ги правели през XVII век във Фландрия или през XVIII век във Франция. Освен това, въпрос е и на талант²⁴. Има производители със съвсем изключителен звук. Имам предвид Anthony Sidey²⁵ или Reinhard von Nagel²⁶. Притежавам

²⁴ И на добър вкус, ще си позволя да добавя. – Бел. Я. К.

²⁵ Anthony Sidey (по-надолу намирам Seidey, приемам че „e”-то пред „i”-то е печатна грешка). Английски производител на клавесини, работил като млад с Арнолд Долмеч в Съри (Surrey), отворил в 1964 ателие в Три-ла-Вил (Trie-la-Ville), установил се 5 години по-късно в Париж. (Вж. https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Francis_Gibson) Не можах да намеря кога е роден. Да припомня за Долмеч: Eugène Arnold Dolmetsch (1858–1940, от чешко-френски произход), роден в Льо Манс, където родителите му били открили производство на пиана, органи и хармониуми. Впоследствие живял и работил в Англия. Водеща фигура във възраждането на интереса към ранната музика. Отбелязвам знаменитата му книга *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* от 1915. – Бел. Я. К. Ето и 2 клипа с/за Арнолд Долмеч: <https://www.youtube.com/watch?v=RDcvJRuBAfI> (от 1928?), <https://www.youtube.com/watch?v=vm-9hVYQBuE>

²⁶ Ренар фон Нажел е произношението на името на френски. Във френския текст името е написано така, Reinhardt, с едно финално „t” в повече; вероятно печатна грешка. Производител на клавесини, установил се в Париж, с ателие от 1963 г. Идва във Франция като майстор-дърводелец (моля, избягайте от нашенската представа за дърводелец!, молба Я. К.) По стечение на обстоятелствата се случва, щото двама негови съседи го насочват към клавесина. Първият от тях се

занимава с реставрация на стари инструменти, включително клавесини, и му поръчва едни или други части, често за клавесини. Фон Нагел ги изработвал без дори да знае, че са за клавесини. Вторият му съсед бил Юбер Бедар (Hubert Bédard, 1933-1989, клавесинист и органист, реставратор на клавесини, ученик и на Frank Twombly Hubbard, 1920-1976, един от пионерите на възвръщането на стария тип производство на клавесини, бел. Я. К.), от К(в)ебек, един от тези, които възвръщат интереса към стария тип клавесини и ги налагат отново в практиката. Да, възстановяването в практиката на старите европейски инструменти става по импулс от Америка, подчертава фон Нагел. Бедар имал в ателието си голям брой стари клавесини, така фон Нагел страшно много за клавесините. Другата голяма среща на фон Нагел е тази с големия американски производител на клавесини Уилям Дауд (William Richmond Dowd, 1922-2008), с когото започват в 1972 съвместно да правят клавесини (под името Уилям Дауд, Париж) и то чак до 1985, когато Дауд се пенсионира и предлага на фон Нагел произвежданите в ателието клавесини вече да носят марката фон Нагел – и в следващите около 30 години той произвежда повече от 900 инструмента. И така, от 1970-71 фон Нагел се отдава на направа на исторически тип инструменти. Един детайл: в украсата на клавесините понякога има и позлата, от злато на прах – да, 24-каратово злато. „Ние с нашия занаят, който е бил изчезнал, бяхме като сираци на историята – казва фон Нагел – трябваше из основи да овладеем отново занаята си. Започвайки с терминологията, например. Не бе останала повече терминология. Не се знаеше как се казват тези части, другите части, онези части...” Започнали чрез изучаване на стари инструменти. Установили, че във всеки град се правели малко или повече по различен начин. И че живеещите тук или там композитори пишели за такъв или такъв тип инструмент...

Инструменти, които имат различно туше, не звучат сходно... (Затова в един момент фон Нагел започнал да казва: „Не копирайте стари инструменти! За да бъдем верни на духа на старите майстори, не трябва да правим КАКВОТО те са правели, а да го правим КАКТО те са го правели!”) Затова Дауд идва от Америка в Европа, за да изучава намиращите се в Европа, най-вече в музеите,

инструменти... Ориентирали се и чрез самата музика – как е написана, т.е. за какъв инструмент... Ориентирали се и чрез различни текстови описания от епохата, например нотариални договори! Както и от „иконографията”, от стари изображения на стари инструменти, чак до първата половина на XIV век. В украсата на даден исторически тип нов инструмент декораторката Sheridan Germann взема например 2 картини на Вато, като задачата ѝ е да ги обедини в едно, като композиция, но ѝ като цветове! Такова е искането на клиента, на поръчителя на инструмента. „Закачила съм си над мен един портрет на Вато, който ми казва: Не прави едното нищо от моите картини!”, казва декораторката и се смее. (Разпознавам портрета му – той е от 1721, от Rosalba Carriera, венецианската художничка, лансирала във Франция модата на „пастела”, бел. Я. К.) „Надявам се да не го разочаровам!”, добавя дамата и се засмива отново. Друго: „Вие правите един клавесин за общо практикуващ медик някъде в провинцията...”, продължава разказите си фон Нагел (а, ето ти един прекрасен паралел!, Я. К.). Ето много хубави и интересни кратки видеофилма с този голям майстор на клавесини: <https://vimeo.com/17341863> (филм от 2003, носител на Специалната награда на журито на Фестивала на филма за изкуство и педагогика (FIFAP) през 2004 към Unesco – от него за разказаните по-горе истории), <https://www.youtube.com/watch?v=SU24A1gpwD0>, https://www.youtube.com/watch?v=8dKLmt-_Cqk, <https://www.youtube.com/watch?v=8pm8riDXe4Y> На френски език. Какъв опитен и самоуважаващ се майстор! Видяхте ли жилетките, с които работи? И как говори на френски и на какъв френски говори! Класически, ако го нарека така. Бавно, с прекрасно произношение, с типичното за владеещите езика – и мисълта, и познанията си, преди това – французи темпово, динамично и интонационно изграждане на фразите, подчертаване на важните думи в тях и пр. Самоуважаващ се, наистина – напълно основателно. Уважаващ и това, за което говори – защото говори за истински неща, стойностни, обстойно и майсторски проучвани и изработвани, уважавани във Франция и по света. (А не неща наужким, говорилня уж за стойностни работи, а всъщност кухи думи, без

клавикуорд, направен от първия, и френски тип клавесин – от втория. Мисля, че и единият, и другият не приемат термина „копие”, а по-скоро този – „клавесин традиционна изработка”²⁷.

БС: Казвате, да се свирят музикалните творби от XVII и XVIII век, две значими столетия за клавирните инструменти.

ОБ: Да, най-вече самият край на XV век, и основно XVII и XVIII векове.

съдържание, без перспектива, без нищо...) Уважаващ и събеседниците си, и партньорите си, и зрителите си – така де, кой малокултурен ще седне да гледа филм за клавесини. И не пропуска да подчертае, колко е благодарен на Бога, че има такъв екип! И това в самия край на филма... (Но и екипът му е от хора най-стойностни, това е ясно. А не да станеш началник – дори и в условия на частнособственическа институция – но събрани не по професионален критерий, поне не всичките – лица, с които в дадената професионална област екип не можеш да направиш, защото редица от тях нито стават за работа, нито искат да се изграждат, доколкото би им било възможно, нито изобщо им се работи. И ти да си длъжен да се радваш публично, какъв екип имаш и колко си му благодарен!) Търсих неведнъж в Интернет да намеря повече данни за фон Нагел: любопитно ми е откъде е, от коя част на Германия, с какви предци и родители, защо всъщност „бяга” от Германия, както казва във филма... Не намерих такава информация, обаче.) Дори и да не разбирате френски език, погледайте малко, моля! Да видите как изглежда, как се държи, как работи. Какво е ателието, какви инструменти и как се ползват в него, и от другите майстори, как и те се държат и работят. Много поучително е. – Бел. Я. К.

²⁷ Понякога плановете за изработване на нови инструменти, правени по старинни инструменти, не отговарят съвсем точно на старите си образци, но са правени съобразно нормите от старото време, близки са до оригинала. Така че за съответния нов инструмент може да се, че е правен „по”, според, съобразно, „тип” еди-кой си стар инструмент. – Бел. Я. К.

БС: За два века и половина клавесинът се развива много, най-малкото толкова, колкото пианото от появата си през XVIII век.

ОБ: Да, и това е от голям интерес. Както казвам на студентите ми в Консерваторията, научава се страшно много, когато се работи на старата клавиатура. Ръката трябва да се формира на различни видове клавиатури. Когато се свири на италиански инструмент от XVII, рефлексите не могат да бъдат същите, за резонанса на инструмента и за „речта“ му, за реториката, както когато се свири френска пиеса на голям френски клавесин. Ползата от това даден репертоар да се изработва върху инструмент, който му подхожда, е, че ръката започва постепенно да се чувства като у себе си. Отначало не си много привикнал към клавиатурата, като в апартамент, който не познаваш добре; после изведнъж ръката свиква с клавиатурата и действително се настанява в нея. Хубавото е, че от един момент нататък се постига пълна адекватност между ръката и клавиатурата, на която се свири. Знайно е, че животът на концертирация артист го среща, по силата на случая, с по-добри или по-малко добри инструменти, на които той е принуден да свири – това е по-опасно за кариерата, разбира се. Защото що се отнася до звукозаписната дейност, винаги съм правел всичко възможно, за да бъде най-близо до инструмент от такава изработка, каквато композиторът е можело да познава.

БС: Свирите ли на виржинал, на клавикорд?

ОБ: Разбира се. Особено обичам клавикорда. Свирия и на орган. Току-що публикувах в поредицата *Tempéraments* на Radio France 2 диска, посветени на цялостното клавирно творчество на Луи-Клод Дакен²⁸. От

²⁸ Louis-Claude Daquin, 1694-1772,
<https://www.youtube.com/watch?v=M5mkQ3dAktI>.

този композитор са известни само *Кукувицата* и *Лястовицата*, и няколко *Коледни песни*²⁹ за орган и за съжаление за изгубени 90 процента от творчеството му. Дакен е бил нещо като чудо и прави кариера на виртуоз в Париж в 50-те години. Отчитайки годината на раждането му, той прекосява целия век на Просвещението, но за съжаление ни оставя само една много хубава книга пиеси за клавесин, издадена в 1735, т.е. 2 години след смъртта на Купрен³⁰, една книга с *Ноели*, появила се в 1757, и една малка трапезна песен³¹. В дисковете, които му посветих, записах някои пиеси в оркестрирана версия, както самият Дакен го подсказва, осъществих това заедно със *Symphonie (sic, Я. К.) du Marais*³² и Юго Рен.

²⁹ *Noëls*.

³⁰ Франсоа Купрен Великия (1668-1733).

³¹ Букв. „air à boire”, букв. ария/песен за пиене. – Бел. Я. К.

³² *Simphonie du Marais* е ансамбъл, основан в 1987 от Юго Рен (Hugo Reyne), след като Рен вече е свирил с най-известни барокови състави. („*Simphonie*” в XVII и XVIII век е синоним на „инструментален музикален ансамбъл”. *Marais* е името на прочут красив квартал в Париж, представителен за епохата на Барока – вж. <https://www.youtube.com/watch?v=4HvL3uK7A0Y>, на френски език обаче... ох, как да се въздържа да дам линк и към това, *A Paris*, Yves Montand: http://www.dailymotion.com/video/x1mtki_yves-montand-a-paris_music ... Е още един негов запис на същата песен, но много години по-късно. За сравнение. Къде е автентиката? „Оригиналът е по-хубав”, казва *en passant* (минавайки през стаята) 15-годишната ми дъщеря Тереза.... Връщам се на темата: понастоящем „*Simphonie du Marais*” се е установил в замък Logis de la Chabotterie в общината Saint-Sulpice-le-Verdon в департамента Vendée (горе-долу по средата на границата с Испания, в близост с блатата – *marais*! – на Брьотон и Поату... :-)) Променилив като брой и състав, изпълнява предимно вокална и инструментална барокова музика (Rameau, Lully, Delalande...), участва и в различни оперни, танцови, театрални и други спектакли, изпълняват и камерна музика, вж. https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Simphonie_du_Marais, [32](http://www.simphonie-du-</p></div><div data-bbox=)

marais.org/. Юго Рен е френски флейтист, обоист и диригент, роден в Париж в 1961. Носител на много награди като изпълнител на блокфлейта (ползвам може би този най-разпространен в България немски термин за този инструмент.)

„Музиката е езикът на емоциите”, казва на публиката си Ю. Рен, вж. на минута 1:45 тук: <https://www.youtube.com/watch?v=hlJLzEvscdQ> И Рен е от музикантите, които, като О. Бомон, извършват големи и обширни проучвания, свързани с подбора и подготвянето на концертния си репертоар, вж. това видео: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4FuqGzJjDU> Вижте колко и колко литература: книги, ръкописи, ксерокопия..., каква голяма библиотека (висока, и с подвижна стълба към нея – не е библиотека „за парлама”), самата тя нескъпа (но солидна) изработка, няма празен снобизъм. И стотици дискове около него, както казва дикторката. Вижте и стария грамофон, който предполагам че не е само за „фасон”, а работи, за да може на него да се слушат стари плочи... Колко разхвърляно бюро! Ще кажат някои. „Разхвърляността” върху бюрото показва и доказва същинската работа, която се върши върху него. От Рен. Французинът говори за работата си върху музика от Й. С. Бах. Подчертава, че е станал (и) диригент, тръгвайки от инструмент, флейтата. Но, за разлика от мнозина други (подобни в еволюцията си диригенти), не е изоставил флейтата, а свири на нея.

„Но мисля, че всички тези музиканти биха Ви казали, че биха изпитали удоволствие, ако преоткрият инструмента си”, казва Рен. По-назад в клипа виждаме и чуваме, че свири прекрасно на flûte à bec (букв. флейта с човка), както наричат французите инструмента, известен при немците (и немскоезичните) като блокфлейта, а при англичаните (и англоезичните) като рекордер. (Свири на различни варианти флейта, вж. на минутаж 0:32 – 1:06 и на 1:43 - тук https://www.youtube.com/watch?v=aZzSP-_AmQ0) Ю. Рен просвирва и пасаж, които няма той да свири при изпълнението, а друг флейтист, но ги просвирва, за да види и опита практически къде какви трудности би могло да има и/или да опита начина, по който той лично би изсвирил тази музика, а може би и другият флейтист, под неговото диригентство... „А може би няма да свири по подобен начин”, казва. – Бел. Я. К.

Последната сюита за клавесин, например, свършва на *Удоволствията от лова* (*Plaisirs de la chasse*), които не са много забавни, когато се свирят солово на клавесин. Все в до мажор, от началото до края! Но когато оркестрираш тези страници с ловджийски рогове³³, цигулки и пр., всичко добива чудесен вид.

БС: Адаптирахте ли тези пиеси в съответствие със звученето на епохата?

ОБ: Да, тъй като Дакен пише в предговора си към *Удоволствията на лова*³⁴, че това е дивертименто, подходящо за ловни рогове, цигулки, обои, фаготи и пр. Така имаме необходимите указания за оркестрацията, и е достатъчно да се възползваме от тях. Що се отнася до *Ноелите*, това са 12 пиеси за орган, но Дакен казва също, че някои от тях могат да подхождат за обои, цигулки и други инструменти. С Юго Рен отначало изсвирихме всички творби без да уточняваме оркестрацията, после стана очевидно, че дадена партия е предназначена за даден инструмент, а друга – за друг. В стилистически определена рамка, композиторите от миналото предлагат една истинска свобода³⁵, особено във френската музика.

³³ Cor de chasse, още cor baroque, ит. corno da caccia – кръгообразен меден духов инструмент, предтеча на натуралната валдхорна. – Бел. Я. К. Вж. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cor_de_chasse .

³⁴ Вж. нотите и текстовете към тях, на френски факсимилно и на съвременни английски и немски езици тук http://imslp.nl/imglnks/using/b/be/IMSLP35606-PMLP79914-louis-claude_daquin_-_pieces_de_clavecin.pdf. – Бел. Я. К.

³⁵ И от която свобода ти, ако си талантлив, професионално изпълнителски подготвен и интерпретаторски стилистично осведомен, следва да се възползваш. Особено при повторенията в пиесите – защото нищо не бива да се повтаря по еднообразен начин, затова можеш например да обогатиш орнаментацията и/или да освободиш протичането на музиката... С други думи, ако си майстор, да

БС: Сравнима ли е със свободата в средновековната и в ренесансовата музика?

ОБ: Мисля, че всяка епоха оставя известна свобода на интерпретатора, но по различен начин. Деветнадесетият век оставя също свободи на интерпретатора, но различни от тези при барока. Мисля, че винаги има свобода на действие, просто трябва да познаваш границите ѝ. Както казва Ашил Талон³⁶, „дори границите имат лимити” (смее се).

БС: Колко инструмента притежавате?

ОБ: Четири. Три вкъщи и един при родителите ми в Анси. Притежавам голям френски инструмент, правен по оригинал от Бланше от 1703, който се намира в замъка Туари³⁷.

представиш собствената си интерпретаторска картина за творбата, тръгвайки от нотирания и вид. – Бел. Я. К.

³⁶ Achille Talon е поредица комикси, създадена от Greg в 1963 за списанието Pilote. Името на героя (с големия си нос) идва от израза „Ахилесова пета”, « talon d'Achille ». – Бел. Я. К. Вж. https://fr.wikipedia.org/wiki/Achille_Talon.

³⁷ Château de Thoiry – ренесансов замък (построен в годините 1559-1580), намира се на около 50 км западно от Париж. – Бел. Я. К.



Château de Thoiry, снимка от интернет

Моят инструмент е направен в 1999 от Ренар фон Нажел. Имам и един клавикорд, построен от Антъни Сидей³⁸ в 1995. Харесвам го много. Когато го ползвах за един от моите дискове Бах, се влюбих в него дотолкова, че не го оставях и извън звукозаписните сесии. Не спирах да свиря на него. И екипът на Ерато ми каза: „Но купи го, ще видиш, добре ще е да го имаш.” Отговорих им: „Вие сте много мили, но е скъп.” Цялата следваща нощ си правех сметките и на другия ден го купих. Току-що придобих едно много добро старинно пиано. Английско, от 1794-98, изработено от Longman & Broderie³⁹, много известно дружество производители от епохата, Хайдн купил от тях пиано. Квадратен инструмент, реставриран преди около 15 години, имам го от 3 месеца.

БС: Значи бихте седнали пред пиано?

ОБ: Да, за удоволствие. Но аз записвах за кратко време на пиано, за един от дисковете ми Балбатр⁴⁰, в който изпълних *Ноели*⁴¹ на орган,

³⁸ Тук името е изписано така – Anthony Seidey, с едно излишно „е”, първото, пред „i”-то, за което мисля, че е печатна грешка. – Бел. Я. К.

³⁹ Вж. <http://www.squarepianos.com/longman.html>. – Бел. Я. К.

⁴⁰ Claude Balbastre (1724, Дижон – 1799, Париж) – френски клавесинист, органист и композитор, един от най-прочутите музиканти на времето си. Петнадесетото от 17-те деца на Bénigne Balbastre (1670-1737, от втората му съпруга Marie Millot, ...-1776, първата, Barbe Lapierre, умира в 1712). Баща му е органист на Saint-Médard в Дижон, след това на Saint-Étienne, където поема поста от Жан Рамо, бащата на Жан-Филип. Клод учи при Клод Рамо, брата на Жан-Филип (Клод Рамо поема поста на органист в Св. Стефан в 1537, след смъртта на таткото на Клод Балбатр, който на свой ред поема поста от Клод Рамо в 1743...). В Париж, където се установява в 1750, Клод Балбатр (отначало протеже на De Gaze, генералния финансист-откупчик на данъците на кралството) постепенно става органист на Парижката Света Богородица (където

клавесин и пианофорте. За щастие моето пианофорте е вкъщи и може да се

възможностите му на органист привлича голяма публика и го утвърждава като най-голям майстор на този инструмент; фантазията му е била толкова голяма, че в 1762 Архиепископът на Париж му забранява да свири на среднощната меса, поради суматохата, която предизвиква), кралски клавесинист, преподава на Мария Антоанета, става органист на графа на Прованс (бъдещия Луи XVIII), както и на Кралската капела. След Революцията от 1789, когато релациите му с френски аристократи вероятно са застрашавали живота му и когато изпада в бедност, Балбатр, подобно на мнозина музиканти, се адаптира политически, запазва поста си в Парижката Св. Богородица, която бива трансформирана в Temple de la Raison (Храм на Разума), където свири на органа адаптации на революционни химни и патриотична музика и отново добива добри доходи. Когато обаче умира, е бил вече забравен от всички. Вж.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Balbastre ,

https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Balbastre ,

<http://www.musicologie.org/Biographies/b/balbastre.html> . Тези източници прочетох от личен интерес, а след това събрах в едно току-що изложената информация, за да може и читателят да се запознае със съдбата на К. Балбатр, а чрез нея и с епохата, и с общи за съдби на хора от различни епохи и преходни времена характеристики. – Бел. Я. К.

Ето, намерих третата коледна сюита на Балбатр, в изпълнение на О. Бомон:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Tierce_en_taille#Tierce_en_taille_pour_orgue . Колко

красиво звучи този орган! Органът е Moucherelet et Montbrun в църквата Sainte-Vierge de la Nativité в градчето Cintegabelle (на окситански Senta Gabèla, в най-югозападната част на Франция), инструмент от 1741 с 3 клавиатура и педалиера „à la française”, с 31 регистъра; органът много се ползва за записи, особено в последно време, вж. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cintegabelle>. А ето и четвъртата коледна сюита на Балбатр, пак с Бомон, пак на този орган:

https://www.youtube.com/watch?v=A0TVkSL9r_Q

⁴¹ Вж. и чуй <https://www.youtube.com/watch?v=ixnhBwY-DSI>. – Бел. Я. К.

свири малко на 4 ръце, именно тогавашни транскрипции на симфонии на Моцарт, квартети на Хайдн и т.н. В свободното си време разчитам всичките произведения за пиано на Хайдн, дотолкова изключителна е тази музика. Музеят на инструментите притежава клавесин от същия производител. Така че бих могъл да предвидя един запис, комбиниращ двата инструмента, нещо което би било много интересно, още повече че са от една и съща епоха. Например творби на Йохан Кристиан Бах, който е бил един от първите музиканти, свирили на пианофорте в Лондон и който е учудващо неизвестен, при всички случаи подценен, към когото има тенденция да се гледа със снисхождение, докато всъщност е много голям автор. Религиозната му музика и оперите му са великолепни. Ще ми се да направя един диск Йохан Кристиан Бах, половината клавесин, половината пиано. Но имам 100 проекта за дискове! (смее се).

БС: Какви са разликите между клавесините с една клавиатура и тези с две клавиатури? Какъв е ползата от двете клавиатури?

ОБ: Въпрос е на репертоар и направа. Като цяло, трябва да се знае, че разликата между клавесин с една клавиатура и клавесин с две клавиатури, не е като тази между пиано и роял. Един инструмент с една клавиатура не е по-лош от един инструмент с две клавиатури. Италия, например, практически няма клавесин с две клавиатури. Италианските клавесини са били замисляни така, че на тях да се свири Фрескобалди, музикант който възвеличава изключително богатото звучене. Двата регистъра от по 8 стъпки (стъпката е мярката, използвана преди появата на метричната система) са толкова пищни във всичките зони на клавиатурата, с други думи изключително типизирани в ниските, средните и високите си тонове, че, било и с една клавиатура, цветовете са разнообразни. Не се одосадяваш дори и за секунда и не чувстваш необходимост от втора клавиатура. Добрият клавесинист може да изнесе цял рецитал на клавесин с една

клавиатура, без публиката да изпита и най-малкото отегчение. Ако ли не, проблемът не е в инструмента, а в програмата и, евентуално, в интерпретатора. Харесвам инструментите с една клавиатура, които намирам за много удобна и приятна за ръката. Но във Фландрия намираме инструменти с 2 клавиатури, които, в началото на производството им, не били акордирани в унисон, а на различни височини. Двете клавиатури, които виждаме във Франция на големия клавесин от XVIII век, отговарят на определен репертоар и човек много добре може от време на време да сменя регистрите вътре в едно и също произведение или между две последователни пиеси. Мисля че уточняването на ползваните регистри на клавесина, както добре го казва Леонар⁴², "идва свирейки", т.е. човек нищо не може да фиксира, защото изборът и ползването на регистрите е част от свободата на интерпретацията, на момента. Според това, дали разполагаш с повече или по-малко звучен клавесин, дали си в по-голяма или по-малка зала, трябва да имаш усета как да сменяш регистрите. Идеята, която трябва да ни ръководи е, че всяка пиеса има определено звучене, общ характер, и вече вътре в този характер, в това звучене, можем да варираме до безкрай чрез тушето⁴³. В танцовите сюити, например, държа на тази своеобразна

⁴² Gustav Leonhardt (Густав Леонхарт; Гюстав Леонар според френското произношение на името му, 1928 — 2012), холандският клавирист (клавесинист, клавикордист, органист, фортепианист), хоров и оркестров диригент, музиколог, педагог и редактор. Един от най-прочутите в наше време интерпретатори на барокова (но и на ренесансова и класическа) музика. Водеща фигура сред привържениците на идеята за изпълняването на старата музика на стари или стар тип инструменти (т.н. на английски език *period instruments*). – Бел. Я. К.

⁴³ „... par le toucher.” Toucher – пипам, докосвам, засягам. Докосвам и клавишите, докосвам и (чрез тях, чрез музиката) и (душата на) слушателя. Основания Франсоа Купрен Великия да наименува своя трактат, посветен на свиренето на клавесин, именно „L’Art de toucher le clavecin” (1716/17), „Изкуството да се

мозайка от хореографски характеристики: в тях има *алеманда*, *куранта*, *сарабанда*, *гавот*, *жига*, *шакона* и т.н. Много е важно да не се прекалява със сменянето на регистри вътре в една и съща пиеса, а напротив, да се прави така, че всяка пиеса да получи свойственото си звучене, тъй като това позволява да се постигне нещо като калейдоскоп, подчертаващ ритмичните и цветови разлики между танците. По-добре да има определена пиеса, определен танц, определено звучене, определен хореографски и реторичен жест.

БС: Клавесинът има ли общо с органа?

ОБ: Донякъде. Защото има огромна разлика между един италиански орган от XVII век и един голям Cavaillé-Coll от XIX век. Съвсем не е същият инструмент! И може основателно да се каже и че няма нищо общо между един виржинал от края на XVI век и един голям английски клавесин от края на XVIII век, на какъвто свирел Хайдн, когато бил в Лондон. Ето защо казвам, че когато изучаваме стар клавирен инструмент, трябва да имаме гъвкавостта, техниката в най-широкия смисъл на думата, за да можем да минаваме от един инструмент на друг, чийто клавиши понякога са много по-малки или по-големи, поради което и орнаментирането става съвсем различно. Колко пъти съм виждал хора да работят върху пиеси от Фрескобалди на френски клавесин от XVIII век, който не ги вдъхновява, защото звукът му не е правен за тази музика! Така че когато седнат на копие от италиански клавесин от XVII век, нещата си идват на място от само себе си, тъй като звукът е подходящ за музиката.

докосва клавесинът”, превеждано често като „Искуството да се свири на клавесин”. И при свиренето на пиано е много важно какво ти е „тушето”. – Бел. Я. К.

БС: В такъв случай не се ли оказват подвеждащи общо формулираните упреци към клавесина, че му липсват възможности за нюансиране, за промяна на цвета на звучене, щом като в действителност палитрата му би била още по-богата и разтворена, отколкото тази на пианото? Боравенето с клавиатурата на клавесина по-сложно ли ще се окаже?

ОБ: Това наистина се оказва предизвикателство. Що се отнася до нюансите, на клавесина хората често чуват това, което го няма, а не чуват това, което е. И така, клавесинът е необикновен свят на безкрайни нюанси. Достатъчно е да се чуят конкурсите за Консерваторията в Париж: десет клавесиниста се представят на един и същи инструмент и чувате десет различни клавесина. Което показва колко променлив е звукът на този инструмент и колко решаващо е как боравиш с клавиатурата му... Чуйте впрочем изключителната красота на тушето на Гюстав Леонар, както и на мнозина други...

БС: До коя епоха се ползва мезоточиното акордиране⁴⁴?

⁴⁴ В Ренесанса, при вече богатите му полифонични строежи, основателно се появил стремежът голямата терца вече да се приеме за консонанс. Ето защо се появява мезотониката, при която могат да се ползват чистите големи терци – в 8 мажорни и паралелните им минорни тоналности. (Темперират се квартите и квинтите. На практика обаче темперирали леко и терците, за да са по-точни квартите и квинтите.) В наши дни мезотонически се настройват клавирни инструменти (клавесини, клавикорди, органи) за изпълнение на стара музика, писана до средата на XVIII век. Определението „*mésotonique*” (*méso*, от гр. „по средата”) пояснява, че всички цели тонове са уеднаквени чрез осредняване на големината им. Докато в натуралните гами (например при Царлино) целите тонове биват „големи” (съотношението им е 9/8) и „малки” (10/9), разликата между тях е една синтонична кома. Доколкото съм чел, именно теоретикът Pietro

ОБ: Мезотониката е един от основните начини на акордиране през XVII век. Голямата част от пиесите, написани през този век, могат да бъдат свирени при това акордиране. Ако се върнем отново на нюансите, клавесинът е свят безкраен, но трябва да умееш да се вслушваш в него. Самите клавесинисти се развиват като туше и разнообразие на звукоизвличането, като слушат различията, които успяват да постигнат, без да са винаги наясно как да ги извличат. Интересното за мен при клавесина е, че си имаш работа с инструмент *trompe-l'oreille*, както имаме *trompe-l'œil*⁴⁵ в живописата/картината. Т.е. влагаме време в това да

Аарон изобретява в 1523 във Венеция т.н. мезотоничен темперамент, който се ползва в края на Ренесанса и през целия Барок. Вж.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Temp%C3%A9rament_m%C3%A9sotonique#Comparaison_des_diff.C3.A9rents_temp.C3.A9raments_m.C3.A9sotoniques. Вж. и тук

<http://organ-au-logis.pagesperso-orange.fr/Pages/Temperam.htm#Meso>,

<http://mediatheque.citedelamusique.fr/mediacomposite/evenement/temperaments/js/temperaments.html>, също на френски език. Ето малко информация за мезотониката и на английски:

https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_temperament#Meantone_temperament , и на

немски https://de.wikipedia.org/wiki/Mittelt%C3%B6nige_Stimmung . Имам

дигитално пиано, чието настройване може да се превключва на редица стари системи – много впечатляващо е, като свириш едни и същи творби на тях, в съпоставка. Нещо което на истински клавесин, клавиборд, орган, пиано е невъзможно. Ето едно хубаво четиво по стари настройвания за клавесин – с практически указания при това. На френски език, обаче...

http://www.lisiere.com/assets/docs/scorza/conseils_accord.pdf Ето малко и на английски:

https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_temperament#Meantone_temperament. – Бел. Я. К.

⁴⁵ Букв. „измама за окото”. Като терминологично определение във визуалните изкуства се отнася до изображение, което (обикновено от някакво разстояние)

постигнем динамики чрез много точно артикулиране в свиренето, предаване на съотношенията между паузите и звуците, зададени от нотите, или като свързваме нотите в линия или, обратно, свързваме две ноти, задържаме ги заедно, или пък отново ги разделяме. Перото на клавесина е жива реагираща материя и чрез начина на докосване можеш да правиш истинско *форте* и истинско *пиано*. Разбира се, динамичните нюанси не са така големи като на цигулката, при пеенето или на пианото. Освен това, нюансите на клавесина са повече хоризонтални", отколкото "вертикални". Така че клавесинът е много по-контрастиращ в различните зони на клавиатурата, отколкото модерното пиано, което, напротив, търси повече изравнеността на тона по протежение на цялата си клавиатура. Клавесините, от която и школа да са, са с по-големи различия между ниския, средния и високия си регистър. И не е случайно, че практиката на фуговия контрапункт и на полифоничната музика прекъсва в историята на клавира почти в момента, когато изчезва употребата на клавесина. Иначе защо на клавесина в една фуга от Бах, почти без нищо да правиш, четирите гласа⁴⁶ звучат естествено, всеки с цвета си, докато на пианото чувстваш нещо като контрапунктична измама, защото четирите гласа звучат по твърде сходен начин. Дотолкова че, за да се преодолее това разочарование, дължащо се на прекалено равната в звученето си клавиатура, пианистът се чувства принуден да създава динамични разлики, само че този път

създава илюзия за нещо реално (релеф, пространство, респ. по отношение на мнима скулптура, архитектура) – изкуство, което се практикува от Античността; измамлива привидност. Ето един интересен видеоклип от 2013 от Музея на декоративните изкуства в Париж:

<https://www.youtube.com/watch?v=MReQEWebyGc> , само с музикален фон, без думи. – Бел. Я. К.

⁴⁶ Които започват и принципно са разположени в различни „регистри”, тук вече терминът в смисъла на части, зони от тоновия обем на инструмента. – Бел. Я. К.

"вертикални", а не "хоризонтални", които не винаги са на място в контрапунктичния изказ. Клавесинът има собствени характеристики в контрапунктичния език, които били нещо естествено за композиторите от епохата. А "вертикалните" нюанси, които откриваме на пианото, са съвсем налични на клавесина, но по не тъй осезаем и непосредствен начин.

БС: Колко октави има клавиатурата на клавесина?

ОБ: Това зависи от века и направата, но като цяло – от 4 до 5 октави. Обаче имаш усещането за по-широки и ясно определени регистри, отколкото при осемте октави и половина на пианото.

БС: Подобно на Вас, много клавесинисти свирят и на орган. По какво си приличат двата инструмента?

ОБ: Всеки клавесинист трябва да поработи на орган, понеже репертоарът е общ, особено през XVII век, но понякога и през XVIII. В миналото органистите били винаги клавесинисти, и обратно. Всички имали служба на органист. Включително Рамо, например. Известен най-вече със своите опери и пиесите си за клавесин, практически цял живот е бил и органист, макар че нямаме нито една пиеса за орган от него. Още повече Купрен, който бил в Сен-Жерве⁴⁷, и разбира се Бах. Също през XVII век, за

⁴⁷ Катедралата Saint-Gervais-et-Saint-Protais в Париж, където постът на титуляр-органист се заемал преди това от баща му (а преди него от брата на татко му, Луи Купрен). В 1679 малкият Купрен остава сирак едва 10-годишен, но, показал вече високите си възможности, му дават поста (макар и вече сирак, малкият Купрен остава да живее с майка си в къщата за органиста на катедралата). Докато навърши пълнолетие обаче, постът се поема (и пази!) от Мишел-Ришар Дьоаланд (1657-1726, голям композитор и кралски органист). Всъщност в годините, в които Лаланд „пази“ мястото на малолетния Купрен, малкият често го замества, анонимно – защото по същото време Лаланд е органист в още 2

да се интерпретира Фрескобалди, трябва едновременно да се свири и на италиански органи и клавесини. Откриваш толкова много на двата инструмента, особено като език, лексика, граматика, чувствителност, изказ⁴⁸, музикален мизансцен, всичко което се придобива на двата инструмента. Разбира се, човек се специализира повече или по-малко – що се отнася до мен, не бих си позволил да се считам за органист, в сравнение с музиканти, посветили живота си на органа, но обичам да свиря на двата инструмента.

БС: Сравнимо ли е ползването на регистрите на двата инструмента?

ОБ: Както и при направата на клавесина, френският орган няма нищо общо с немския, например. Това са два различни инструмента и регистровката е много по-важна на органа, отколкото на клавесина. Един добър клавесинист трябва да може да направи цял рецитал на един-единствен регистър, като разнообразието в тушето му трябва да не позволи нито на слушателя, нито на него самия да усети каквото и да било отегчение. На органа нещата са изключително систематизирани, особено във френската музика. В сюитите за орган, именно, за фугите, които трябва да се изпълняват на езиковите регистри или за тиерс-ан-тай⁴⁹,

катедрали в Париж (т.е. зает бил)! В 1685, годината на раждането на Й. С. Бах, Франсоа Купрен Втори, вече 17-годишен, практически поел поста, получава за това от църковната управа заплащане от 300 ливри годишно. След 1689, когато Лаланд става и *sous-mâitre* на Кралската Капела, Франсоа става и в най-пълна степен, вече официално органистът на Сен Жерве. Бел. Я. К. Ей така, за дообрисване на епохата...

⁴⁸ Букв. “*mise en parole*”.

⁴⁹ *Récit de Tierce en taille, les tierces en tailles*. „На Френски *Recit* означава също всичко, което се пее на един глас, на два, на три и четири солиращи гласа, с една дума всичко това, което Италианците бележат със *solo & soli*. Вижте, *SOLO*.”

регистровките са много прецизни и систематизирани. Нещо, което е в по-малка степен на клавесина. На органа, който има много повече възможности и разнообразие от регистри, е необходимо да познаваш точно устройството на инструмента, било то преди да записваш диск или преди концерт, за да решиш във всеки един случай подходящите регистри, които ще ползваш⁵⁰. Същото се отнася и до асистентите, които изтеглят

Бросар, Себастиан дьо, Речник по музика (II, 1705). Явор Конов – превод и коментари“ (София, Ниба Консулт, 2010), стр. 116. Значи, соло за тиерс ан тай. Френски жанр, ползващ терцови регистри, като мелодията е в диапазона на тенора (на фр. *taille*), т.е. в средата на клавиатурата. Пояснявам, че терцовият регистър е неосновен, т.е. не се ползва самостоятелно, а като добавка към – подкрепен е от – един или 2 основни регистъра. Например: при основен тон до от голяма октава в основния регистър терцовият регистър ще добави терцата октава или две октави по-високо, но тази „терца“ не звучи като терца, нито като децима или децима при октава дори, а като подсилен, дооцветен терцов обертон... Повечето от големите органисти-композитори от епохата са писали такива пиеси: Louis Marchand : « Récit de Tierce en taille », Jean-François d'Andrieu : « Récit de Tierce en Taille », Nicolas de Grigny : « Tierce en Taille » - https://fr.wikipedia.org/wiki/Tierce_en_taille#Tierce_en_taille_pour_orgue; вж. и чуй този видеозапис Récit de tierce en taille (Gloria) от Nicolas de Grigny (1672 – 1703) с осветляващ коментар на английски в началото:

http://www.dailymotion.com/video/x50j0e_nicolas-de-grigny-recit-de-tierce-e_music; на сайта, под карето с видеото, има и много хубав текстови коментар за жанра tierce en taille и пиесата на Грини, на френски език (частично по wikipedia); би могло, колкото и компромисно да е това, да се запознаете с написаното и чрез гугъл-преводач, <https://translate.google.bg/>). – Бел. Я. К., с консултантството на органиста Велин Илиев, комуто благодаря.

⁵⁰ В "Tables des registrations" („Таблица на регистрациите/регистровките“) от Ролан Лопез (Roland Lopez) са събрани указания от композитори на френска

лостовете за включване и изключване на регистрите. Клавесинът е много по-прост като устройство, като цветът му се крие и вътре в един и същ регистър.

БС: Може ли спокойно да се свирят творби за клавесин на орган?

ОБ: Често. Например у Фробергер и Фрескобалди има пиеси, общи и за двата инструмента, дотолкова добре стават те на клавесина, както и на органа. Това го има в италианската музика, както и в немската, особено от XVII век. Но в XVIII век голямата част от британските органи нямали педални клавиатури, ето защо концертите на Хендел, например, се свирят еднакво добре и на орган, и на клавесин. Известно е, че Хендел свирел тези концерти в антрактите на ораториите си, което подсказва, че често са били свирени на орган, докато също са били публикувани за клавесин.

Следователно, клавесинистите трябва да учат старите клавири съвкупно, клавикорд, клавесин, орган, в случай на необходимост и фортепиано за по-късната музика, и трябва да придобием способността на ръката – и на краката, ако се свири на орган – да може да се приспособява технически към инструментите, на които се свири. Според музиката, която ще интерпретираме, да търсим подходящия инструмент, а не да изпълняваме всичките творби на предварително определен инструмент.

БС: Споменавате фортепианото, появата на този инструмент, лице в лице с клавесина, предизвикала ли е "революцията", за която се говори?

ОБ: Зависи какво наричаме "революция". Първо, това не е станало от веднъж. Първите фортепиано датират също от края на XVII и началото на XVIII век, разбира се в Италия. Инструментът трудно се наложил

барокова органна музика за подходящите смесвания на регистри: http://e-partitions.fr/partitions/Theorie/tables_de_registrations.pdf . Я. К.

отначало. Пианофортето и клавесинът съществували едновременно, без първото да можело да съперничи с втория, преди да се намеси промяната на обществото, настъпила при Френската революция, с която е добре да се свърже и предшествалата я Независимост на Съединените щати. По онова време се усеща силно повейт на свободата и е вероятно пианофортето да е отговаряло на един нов начин на разбиране на музиката, на появата на едно ново разбиране на чувствата – но в изкуството няма напредък, не само по отношение на композирането, но и на интерпретацията и органологията. Един инструмент от XVI век е не по-малко добър от инструмент от XVIII век, по този въпрос вече няма спор, става дума само за това, че промените в чувствителността, в естетиката отговарят на едно по-обширно сътресение на обществото. Мисля, че невероятната промяна на обществото, настъпила в края на XVIII век довела до това, че клавесинът се оказал инструмент напълно вписан в XVII и XVIII век, "Великото столетие" ("Grand Siècle") и "Векът на Просвещението" ("Siècle des Lumières"), докато пианофортето отивало към един друг век, който се изразявал по различен начин. Именно в този момент се изгубва и обичайната практика на контрапунктичната музика на клавира. И е интересно да се установи, че тогава се обръщат към една друга музика, с повече акомпанирана мелодия. По повод на тази промяна Николаюс Арнонкур⁵¹ казва, че "музиката преди 1800-та година говори, а тази след

⁵¹ По френското произношение. Nikolaus Harnoncourt (Johann Nikolaus Graf von La Fontaine und Harnoncourt-Unverzagt, р. в 1929 Берлин; майка му също е благородничка и корените му по линии на родителите му са много интересни, но тук ще прескоча упоменаването им), австрийски виолончелист, гамбист и диригент. Прочут е историцизмът му, като подход (в търсене и на „автентично изпълнение“, *historically informed performances**, вкл. и чрез свирене на старинни или старинен тип инструменти, т.н. в английската терминология „*period instruments*“), в интерпретациите му на музика от епохата на Класицизма и на по-

ранна. Австрийски, защото когато е само на 2 години, семейството му се премества в Грац, където Николаус отраства, а музика следва във Виена. В 1953, бидейки виолончелист във *Wiener Symphoniker* (от 1952 до 1969) основава, заедно с жена си Алиса (цигуларка, от същия оркестър) състава *Concentus Musicus Wien* (съставен първоначално предимно също от музиканти от Виенските симфоници), за изпълнение на барокова (Пърсел, Бах, Монтеверди, Рамо...), по-късно и на класическа музика на инструменти тип от епохите. Вече към 1970 са много известни. Чрез свиренето си на стари или стар тип инструменти, чрез звукозаписите си, чрез музикологичните си проучвания, чрез преподаването си, тези музиканти променят разбирането за и отношението към бароковата и друга стара музика. Впоследствие Арнонкур дирижира и много други оркестри (и особено *Concertgebouw Amsterdam*) – включително свирещи на съвременни инструменти. Постепенно репертоарът му се разширява и с композитори от XIX и XX век. От 1971 до 1990 заедно с Г. Леонхарт записват всички кантати на Й. С. Бах – първият такъв цикъл, в който пеят само мъже, солисти и хор (без кантати №№ 51 и 199).

*Припомням: HIP, Historically Informed Performance (period performance, authentic performance) – „исторически информирано изпълнение” versus HAL, Historically Aware Listener – „исторически осведомен слушател. (Големият съвременен клавесинист, органист и музиколог Davitt Moroney, р. 1950, един от участниците в споменатия по-горе *Intégrale Bach sur clavecins historiques*, Париж, Града на музиката, 11-21 март 2014, изрично подчертава, че не е привърженик на концепцията за Historically Informed Performance, а на Historically Informed Preparation, исторически информираната подготовка, вж.

<http://culturebox.francetvinfo.fr/musique/musique-classique/interview-de-davitt-moroney-limagination-musicale-de-bach-151591> от минута 1:44 нататък.) И веднага добавям, че, въпреки ползването на стари или стар тип инструменти, запознаването със стари указания и коментари, например по отношение на изпълнителски техники и стилистични характеристики, темпа и динамики, в крайна сметка никой не може да знае как всъщност се е свирила и пяла старата

1800-та рисува". До късно считали музиката за език, изграден от изключително точни фигури и организирани като реч от класическата реторика, разбиране характерно за "Великото столетие" и "Века на Просвещението". След това се преминава към една друга музика, която действително е по-скоро картина на чувствата, отколкото разговор на чувствата.

музика в нейното време. Този „историцизъм”, променящ традиции в изпълнителството, е значи и една модерна практика – и понеже това се случва в XX век, същият този „историцизъм” може да се разглежда и като... „неокласицизъм”, „модернизъм”, че и авангардизъм. Пак ще кажа – пазете се от „етикетите”! Защото наистина, вече при една по-съществена историческа дистанция, запознаването със записите на Харнонкур също оставя неизбежното впечатление за по-силната изява на собственото им време, отколкото на епохите на творбите, които интерпретират, вижте например Monteverdi – L'Orfeo, от 1978: <https://www.youtube.com/watch?v=EcRFFmgVGlc> . Поне според мен, това е принцип, не се отнася само до Харнонкур. Особено видно е във филмите – гледаш вече да го кажем стар филм, който представя много по-стари събития. И виждаш във филма неговата собствена епоха, снимачните техники, начина на поведение на актьорите – и идеите и представите на създателите на филма, за това какви са били старите времена и събития и как би трябвало да са изглеждали и как би трябвало да са претворени. Отделно оставям откровените подмени и измами, когато има такива. („Абе, не е било така, нито така е изглеждало, ама се правим, че така е било...”). Пак да кажа, в последна сметка: всичко – в това число и интерпретациите на каквото и да било – е АВТОБИОГРАФИЧНО. Неизбежно и задължително. (Това е толкова ясно, но и толкова често се забравя или „подминава”.) Е, няма как да се съвпаднат биографиите на старите автори с биографиите на изпълнителите им, особено на съвременните ни. – Бел. Я. К.

БС: Има един композитор, който е преминал през почти целия XVIII век и който ще превърне музиката на словото ако не в картина, то поне в цвят, в звукова палитра, това е Йозеф Хайдн.

ОБ: Действително е роден в 1732, година преди смъртта на Франсоа Купрен. Част от творбите му са написани в езика на барока и рококо, а и въвежда XIX-я век, след като е бил един от родоначалниците на виенския класицизъм. С течение на годините неговото творчество (без игра на думи!⁵²) се променя напълно. Величествено е да се види това. Но той не е единственият. Различни автори пресичат така цяло столетие, свидетели на промените в чувствителността и са били ту малко изпреварили времето си, когато се раждат рано за своята епоха, ту леко архаични, когато се раждат късно. Може да се каже, че Бах в 1750 г. композирал така, както никой вече по това време. Роден в 1685, той не престанал да развива един език, който в много случаи остава езика на XVII или на началото на XVIII век. Но никой никога не е писал като Бах.

БС: Дори не Хендел?

ОБ: Хендел, до известна степен, може да се каже. Същото поколение е. Скарлати също е продължил да работи по своя си начин.

БС: Монтеверди и Хайдн обаче са изпреварили времето си.

ОБ: Със сигурност, но това е само една естетическа констатация, която няма нищо общо с художествените качества.

⁵² О. Бомон казва „Sa création”. Думата във френския език (от лат. creatio) означава: 1. творение, сътворение, създание; творба, творчество; образ.; свят; ... О. Б. казва „без игра на думи!”, защото ораторията на Йозеф Хайдн „Сътворението” („Die Schöpfung”, 1796-98) е на френски език „La Création”.

БС: Да поговорим малко повече за Йохан Себастиан Бах, който от всички композитори, върху които сте работили, е този, без когото не можете да минете. Вие сте го открили сам, но и с един от Вашите учители, Кенет Жилбер⁵³?

ОБ: Наистина, но и с мнозина други. Открих го като дете, понеже, припомням Ви, Бах ме въодушеви да свиря на клавесин, след като чух *Концерта в ре минор за клавесин и струнни инструменти BWV 1052*. Имах един запис, който слушах непрекъснато. Не си спомням да съм имал и момент в живота си, в който да не съм работел върху някоя творба на Бах. Прекрасното е, че човек израства с този композитор, започваш с малките пиеси, написани за собствените му деца, продължаваш с *Инвенциите* и *Френските сюити*, после големите концертни пиеси, *Италианския концерт*, *Хроматичната фантазия*, *Вариациите Голдберг* и т.н. Бах е автор, когото никога не преставаш да разкриваш. Виждането му е тъй множествено, че за Бах съм научил от много хора, както и от моите

⁵³ Kenneth Gilbert (р. 1931 в Монреал, Квебек, Канада) – канадски клавесинист, органист, музиколог, преподавател и редактор. Учил при много големи музиканти и в Монреал, и в Париж. Направил множество записи. След 1965 като изпълнител почти изцяло се отдава на клавесина. Преподавал в Консерваторията и в университети в Монреал, в Кралската фламандска консерватория в Антверпен, във Висшето училище за музика в Щутгарт, в Моцартеума в Залцбург (1988), в Консерваторията в Париж (където в същата 1988 става първият канадец професор по клавесин). Огромно признание получава и като редактор на 4-те тома пиеси за клавесин на Купрен (издадени в годините 1969-72), на всички сонати на Скарлати (11 тома, 1971-85), на цялото клавесинно творчество на Жан-Анри д'Англьобер (1975), Голдберг-вариациите на Бах (1979), първата и втората книги с токати на Фрескобалди (1979, 1980). Вж. https://en.wikipedia.org/wiki/Kenneth_Gilbert, <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Gilbert-Kenneth.htm>. – Бел. Я. К.

учители, било то Югет Дрефюс⁵⁴, Кенет Жилбер или Гюстав Леонар (който ме покани да му асистирам в курсовете му по интерпретация), но също и от музиканти, с които имах щастието да разговарям, като Бландин Верле (Blandine Verlet), Давит Мороне, както и от записите на Скот Рос (Scott Ross) и Ралф Киркпатрик (Ralph Kirkpatrick). Една от най-фантастичните Хроматични фантазии, които познавам, е тази на Едвин Фишер, фантастична в смисъла на *stylus fantasticus*⁵⁵, т.е. свободния, екстравагантен, импровизационен стил.

⁵⁴ Huguette Dreyfus е френска клавесинистка, родена през 1928 г., специалистка и по история на музиката. Допринесла много за възраждането на старата музика и за популяризирането на клавесина във Франция. (Тук държа да поясня, че клавесинът никога не е бил широко разпространен и познат инструмент, дори в страни като Франция, най-малкото защото е – бил е и е – скъп инструмент. Я. К.) Подчертават елегантността и деликатната чувствителност на свиренето ѝ. Преподавала е в Schola Cantorum и в Сорбоната в Париж, в Националната консерватория за музика и танц в Лион. – Бел. Я. К. По https://fr.wikipedia.org/wiki/Huguette_Dreyfus,

⁵⁵ *Stylus fantasticus* (or *stylus phantasticus*) е стил в ранната барокова музика (отнася се най-вече до инструменталната). Корени се в органните токати и фантазии, в тази връзка често се посочват творбите на Клаудио Меруло (Claudio Merulo, 1533–1604), от късния Ренесанс, композитор и органист в базиликата Сан Марко във Венеция, майстор и на полихорални творби, във венецианската традиция, бил и издател, роден в Кореджо и починал в Парма, истинското му име е Claudio Merlotti, впоследствие латинизирал фамилното си име, означаващо птица „малък кос“). След това може да се говори за Джироламо Фрескобалди в Рим и за възпитаника му Йохан Якоб Фробергер, разпространил стила на север, за Ханс Лео Хаслер и Хайнрих Шюц, както и за Йохан Хайнрих Шмелцер и Хайнрих Игнац Бибер в Австрия...Още една бележка за разнообразяване на познания и представи и навлизане в епохи... – Бел. Я. К. Повече информация, вкл. и за това как описва стила Атанасиус Кирхер в книгата си *Musurgia*

Според мен двете най-добри Хроматични фантазии са тези на Леонар, записани на клавесин Christian Zell (Hambourg, 1708), и на Фишер, в съвсем друг стил. Научих много и от певци, чрез кантатите. Никога няма да е излишно да се каже, че те са ключът към цялото творчество на Бах. У него сакралното се открива и в светската музика. В нея откриваме цели фрази, които са в характера на сакралното, някои фуги от Добре темперирания клавир са по-наситено религиозни от религиозните по определение църковни кантати, съдържащи ритмики от светски танци.

Взаимодействията са твърде многобройни, с артикулацията, с указанията по фразирането, отбелязани в нотите на кантатите, с взаимовръзките с текста, инструментацията и богослужението в различните недели на годината: истинска мина със сведения за инструменталната музика.

БС: При Бах се откриват и влиянията на френската музика. Какви са те?

ОБ: Както всички композитори от своето време, двата големи стила, до които Бах е имал достъп, били италианската и френската музика⁵⁶. И това е нещо много повече от просто противопоставяне на стилове, тъй като в действителност се отнася до противопоставяне на общества, на представи за начина на живот. Във Франция има напълно йерархично и пирамидално общество, чиято върхна точка е управлението на Краля Слънце. Италия, от друга страна, не била нещо единно, а поредица от

Universalis, както и имена на други композитори, творили великолепно в този стил, вж. тук: https://en.wikipedia.org/wiki/Stylus_fantasticus.

⁵⁶ Ще си позволя подсещащо да обобща, макар и условно: френският стил – сюитите (поредиците от френски танци, в които съвсем ясно се отразява съответната за всеки танц хореография, движенията в него), италианският – концертите и сонатите. – Бел. Я. К.

провинции. И тези разлики се откриват в музиката, както в езика, в който има малка прилика между френския и италианския.

Като всички композитори от неговото време, и особено германците, били те Телеман или Хендел, Бах се повлиява от тези два стила и черпи от тях за собствените си творби. Големият период, в който Бах се интересува от това, се откроява по времето, когато публикува едновременно *Концерта в италиански вкус*⁵⁷ и *Увертюрата във френски стил*. И ми харесва фактът, че той говори за "вкус" за Италия и за "стил", за изкуство за Франция. Вкусът е нещо непосредствено физическо, много земно и материално за Италия, и припомня всички аромати, които са тъй изключителни в тази страна, докато френското изкуство внушава у Бах идеята че формата е също толкова значима, колкото съдържанието. *Италианският концерт* и *Френската увертюра* из *Klavierübung*⁵⁸ са

⁵⁷ Да, именно. Припомням, че известният най-вече като „Италиански концерт” (BWV 971, във фа мажор) е озаглавен от Й. С. Бах „Concerto nach Italienischem Gusto”. – Бел. Я. К.

⁵⁸ Всъщност Clavierübung (в оригиналното наименование) – клавирна практика, упражнение за клавир. Може да се разбира и в „технически”, но и в психологически, музикантски план. Дава ти и мануални сръчности, и конструктивни и стилистични представи. В годините от 1731 до 1741 Бах отпечатва поредица от четири части под името Clavierübung, в които представя систематично клавирните инструменти: клавесин или клавикорд с една клавиатура в първата част, орган без или с педали в третата част и клавесин с две клавиатури във втората и четвъртата част. Clavier-Übung част I: Шест партити (1726–1730); Clavier-Übung част II: Италиански концерт и Френска увертюра (1735); Clavier-Übung част III: упоменавана като „Немска органна меса”, съдържа различни по строеж и трудност, в стари и нови стилове и идиоми, вкл. сюблимни органни творби (1739); Clavier-Übung (без номерация на частта): Ария с различни вариации, по-късно наречени Goldberg Variations (1741). Подобни

крайният резултат от една много дълга работа върху френската музика, от една страна в Люнебург, където можал да чуе френски музиканти посредством Гьорг Бьом⁵⁹, който сам пише твърде френски Сюити за клавесин.

опуси имат редица композитори от времето на Бах, но и Феручо Бузони (Klavierübung, 1918–1925). – Бел. Я. К.

⁵⁹ Georg Böhm (1661–1733), водещ за времето си немски органист и композитор, допринесъл много за развитието на хоралната партита. Известен с влиянието си върху младия Й. С. Бах (и особено в хоралните му творби). Самият Бьом в обучението и развитието си вероятно е бил повлиян от музиканти от фамилията Бах. От 1698 и до смъртта си Бьом е органист на Johanniskirche – главната църква в Люнебург. Няма фактически документи, но се счита за твърде вероятно Бах да се е срещал с него и дори да е учил при него в периода 1700-1702. В 1775 К. Ф. Е. Бах пише на Й. Форкел, че баща му ценял и изучавал музиката на Бьом, дори при щудиране на текста се вижда, казват, че първоначалното му намерение било да заяви, че Бьом бил първият учител на баща му. (Не съм виждал факсимиле от този текст, Я. К.) Най-малкото, смятам, Бах го е слушал като свири в църквата. – Бел. Я. К. По https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_B%C3%B6hm и <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Bohm-Georg.htm>.

Бах преписал книгата за орган на Никола дьо Грини⁶⁰, Сюитите на Франсоа Дьопар⁶¹, които скоро ще издам факсимилно при Минкоф

⁶⁰ Nicolas de Grigny (1672–1703, роден и починал в Реймс*) – френски органист и композитор от музикантска фамилия от Реймс. Публикува една-единствена книга за орган (в 1699, преиздадена посмъртно в 1711), съдържаща една меса и 5 химна за основни църковни празници, която ще препише на ръка и прочутият немски органист, композитор, теоретик и лексикограф Йохан Готфрид Валтер (1684–1748, братовчед на Й. С. Бах по майчина му линия**). В 1695 се оженва за дъщерята на парижки търговец и имат 7 деца. Въпреки че умира много млад (само 7-8 години след женитбата си!), Н. дьо Грини е считан за един от най-големите френски органисти (подобно на съвременниците си Фр. Купрен и Луи Маршан) с голямо контрапунктично майсторство, усет за хармония и дълбоко религиозно религиозно вдъхновение.

* Reims, с катедралата Нотър Дам (готически шедьовър), в която са коронясани много френски крале в период от повече от 10 века. Градът е известен и с шампанското. Там е подписана и капитулацията на Германия в края на втората световна война.

** В 1732 Й. Г. Валтер, издавайки своя *Музикален лексикон*, базиран на *Речника по музика* на Себастиан дьо Бросар, написва 34 реда на признателност и преклонение пред предшественика си. – Бел. Я. К. по

https://fr.wikipedia.org/wiki/Nicolas_de_Grigny,

https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_de_Grigny,

http://www.musicologie.org/Biographies/g/grigny_nicolas.html,

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/nicolas-de-grigny> и др.

⁶¹ Charles (или François) Dieupart (роден в може би в Париж ок. 1667 и починал в Лондон в 1740) – клавесинист, цигулар и композитор от френски произход. Нищо не се знае за годините му на израстване и учение, нито защо към 1702-04 отива в Англия. (Най-ранното му достигнало до нас упоменаване като професионалист е в... поименен списък на хора, платили в 1695 данък като органисти и преподаватели по клавесин!) Познавач на италианската музика и

(Minkof). Преписът на Бах е пълен, при това включил в него и *Таблицата с орнаментите* на д'Англьобер⁶². Бах се запознал с италианската музика

поклонник на Корели. Високо ценен в от аристократичните среди в Англия, особено като цигулар, но в края на живота си изпада в забвение и се сблъсква и с нищетата... Сюитите за клавесин на Диъопар, за които споменава О. Бомон, са 6, публикувани в Амстердам около 1701: обединяват немския порядък, италианската естетика и френската традиция. Структурата на всичките е еднородна: все по 7 пиеси в една и съща последователност (Ouverture – Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte – Menuet – Gigue); започват именно не с прелюд, а с тържествена увертюра „à la française”, т.е. в стила на Люли. Всяка сюита е от край до край в една тоналност. Също и „Английските” на Бах. Могат да се свирят и от малък инструментален ансамбъл – и двете версии се появяват в същата епоха. Сборникът получава широка популярност в Европа. Повлиява различни композитори, сред тях и Й. С. Бах в неговите „Английски сюити” (BWV 806-811, също 6 на брой, също в по една тоналност: в тях откриваме близки теми и сравнима структура на формите – различна от тази във „Френските сюити” BWV 812-817) – заглавието може би идва от престоя в Англия на Диъопар. (Влияние оказват и върху сюити за виолончело BWV 1007-1012 и клавирните му Партити BWV 825-830.) Диъопар посвещава 6-те си сюити на графиня Elizabeth of Sandwich (дъщеря на John Wilmot, Count of Rochester и снаха на адмирал Sir Edward Montagu), отишла на континента по здравни причини. Може би покрай това познанство Диъопар отива в Англия... – Бел.Я. К. По https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Dieupart, https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dieupart, <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Dieupart-Charles.htm> и др.

⁶² Jean-Henri d'Anglebert (кръстен на 1 април 1629 – починал на 23 април 1691) – френски композитор, клавесинист и органист. Бил е кралски клавесинист. Особено известни са 4-те му сюити с пиеси за клавесин, публикувани през 1689 в Париж (и преиздадени от Балар в 1703) под заглавието *Pièces de clavecin*. Сборникът си посвещава на ученичката по клавесин на Фр. Купрен Мари Ан дьо

Бурбон*, най-възрастната от легитимните дъщери на Луи XIV от любовницата му Луиз дьо ла Валиер (Louise de La Vallière). Книгата съдържа композирани от д'Англьобер пиеси и негови аранжimenti на творби от Люли (с когото били и приятели), както и 5 фуги за орган (върху една и съща, макар и варирана, тема), написани от д'Англьобер като млад. Включена е споменатата горе Таблица с орнаментите (веднага след Предговора), както и Принципи на акомпанимента (най-накрая).

* Marie Anne de Bourbon (1666-1739). Едва на 13 години и 3 месеца е омъжена за Louis-Armand de Bourbon, принц de Conti (1661-85). Пословична хубавица, овдовява едва 19-годишна (принцът умира във Фонтенбло от едра шарка, заразява се от Мари-Ан, която обаче оцелява – как ли е изглеждала обаче?), не се омъжва повече и няма деца... – Бел. Я. К. по [https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Anne_de_Bourbon_\(1666-1739\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Anne_de_Bourbon_(1666-1739)),

https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Armand_I,_Prince_of_Conti,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Henry_d%27Anglebert,

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Henri_d%27Anglebert,

http://www.musicologie.org/Biographies/anglebert_jean_henri.html,

http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/82/IMSLP110970-PMLP43812-D_Anglebert_-_Pieces_de_Clavecin__1689_.pdf и др.

Някои ще си кажат, „като децата”, за въпроса ми – но понеже съм от медицинско семейство... Гледам портрета на д'Англьобер, наличен на много места в интернет:

чрез град Амстердам, тогава издателски център, където били публикувани много творби на Вивалди, сред които и прочутата *Estro armonico*⁶³ в 1711,



– наистина ли е бил кривоглед, че и толкова? (Ако не е бил, художникът така ли щял да го нарисува? Че и д’Англьобер е приел портрета така да остане? Или не се видял как е нарисуван на него? Едва ли... А и като имам предвид, че художниците обикновено са прикривали грозота и физически недъзи...) И ако е бил (толкова много) кривоглед, не му ли е пречело, в частност в свиренето? – Бел. Я. К.

⁶³ L'estro armonico (ще го преведа като „хармонична инвентивност, креативност, фантазия, хармонично въображение, хармоничен изблик”, Я. К.), opus 3 – заглавие на поредица от 12 концерта за една, две или 4 цигулки и оркестър (в 2 книги: 1-6, 7-12), посветена на Ferdinand III de Médicis, принц на Флоренци, Велик херцог на Тоскана. Може би най-известната инструментална творба на Вивалди (след „Годишните времена”, оп. 8, №№ 1-4), направила го известен в Европа. Панорама на концертните стилове и жанрова в началото на XVIII век; 6 от 10-те транскрипции на Й. С. Бах на концерти от Вивалди са по „L'estro armonico”: три за солиращ клавесин (по №№ 3, 9, 12), два за орган (№№ 8 и 11) и един за 4 клавесина (№ 10). Не мога да не отбележа, че известният италиански клавесинист, органист, пианофортист, хоров и оркестров диригент и създател на вокално-инструменталния ансамбъл Concerto Italiano, специалист по музиката от

истински поврат в инструменталната музика, както и Opus 5 на Корели⁶⁴, завършващ с “La Follia”, сонатите за цигулка били истинска революция за този инструмент. Тъй че Бах транскрибирал концерти за клавесин. Той изучил италианския стил преписвайки отначало творби на Вивалди, преди да създаде своя собствен италиански стил в *Италианския концерт*, после в други творби, като *Английските сюити*, в които прелюдиите са италиански, докато поредиците от танци са много повече френски. В края на този период Бах по-малко се занимава със стилистиката Франция/Италия, понеже се съсредоточава върху контрапункта, и големите инструментални творби от последните 10 години от живота му за *Голдберг* (вариациите, Я. К.), *Музикална жертва*, *Изкуството на фугата*, в които откриваме по-малко национални идиоми, но много повече наситеност в контрапунктичен план.

БС: Вземайки от другите, Бах на свой ред допринесъл за колегите си.

XVII и XVIII век с високо оценени записи на Монтеверди и Вивалди Rinaldo Alessandrini (p. 1960), друг от участниците в *Intégrale Bach sur clavecins historiques*, Париж, Града на музиката, 11-21 март 2014, подчертава изрично, че Бах не е обичал лесните решения, обичал е да бъде сложен, защото такъв е бил и като човек, достигнал до невероятни висини, и трансформира музиката на Вивалди, добавяйки й сложност, вж.

<http://live.philharmoniedeparis.fr/interview/1015656/rinaldo-alessandrini-bach-et-la-complexite-entretien.html>. Добре е да се види и чуе цялото това интервю, защото нещата, които цитирах от него, гледам, стоят много извадени от цялостния контекст на казаното от Р. Алесандрини.– Бел. Я. К.

⁶⁴ Arcangelo Corelli (1653–1713), 12 цигулкови сонати, Opus 5 (12 *Suonati a violino e violone o cimbalo – 6 sonate da chiesa & 6 sonate da camera* за цигулка и континуо, Рим, 1700; последната соната е поредица от вариации върху *La Folia*). – Бел. Я. К.

ОБ: Да, това е една истинска двупосочност. Мисля че – след като Бах до такава степен е направил свои френския и италианския стил – когато композиторите пишат пиеси под негово влияние, не си дават сметка, че нещата идват първоначално от Франция и Италия. Но звучи толкова като Бах, че човек си мисли, че това е Баховият стил. Фактът, че той е повлиял на свой ред, създава красотата на художественото творчество, с малко или повече заимстващ вид у композиторите, които вземат от другите, преди на свой ред да дадат на следващите композитори.

БС: Знае ли се за какъв клавесин е пишел Бах, бил ли е различен за всяка тетрадка, или е било винаги за собствения му инструмент?

ОБ: Много от неговите инструменти са добре известни. От около тридесет години познаваме вече много по-добре немското производство, така че вече знаем видовете производители, при които Бах може да е ходел. И това е важно. Твърде склонни сме да слушаме тази музика на френски клавесини от XVIII век, но когато я свириш на немски клавесини от същата епоха, чуваш, че те са много по-полифонични инструменти. Френските клавесини са инструменти с много по-окръглени басы, развиващи много обертонове, докато немските инструменти са по-изравнени в целия обхват на клавиатурата си, басите са понякога малко по-маловажни, отколкото на френските, но високият регистър е по-изявен, по-светъл, така че без нищо да правите, четиригласната музика звучи великолепно на немския клавесин, докато френските не търсели същото нещо. Контрапунктът на Купрен се различава от този на Бах. Той е в "style brisé"⁶⁵, при който тоновете прозвучават един след друг, като ги задържате

⁶⁵ Букв. "начупен, разбит" стил – терминологично определение (английският аналог е broken style), отнасящо се до неправилна арпежирана фактура от епохата на Барока. Около границата на XVII и XVIII век французите ползвали и

всичките, това позволява да се постига мъглива звучност, известен вид "импресионизъм" в аванс. Този репертоар до голяма степен се основава на това, че при френските инструменти се цени идеята за съзвучаване.

БС: Мислите ли, че френската революция е била фатална за клавесина, инструмент най-вече на аристокрацията.

ОБ: Разбира се, клавесините били изгаряни, може би не защото били символи на аристокрацията, а по-скоро поради практически съображения. По време на една особено сурова зима дървата за огрев липсвали в Консерваторията, което довело до унищожаване на клавесини. Впрочем не е сигурно, че този инструмент бил символ на стария режим⁶⁶. Обаче е сигурно, че не се колебаели да разрушават собствеността си, защото вещите по-стари от 40 или 50 години не представлявали и най-малък интерес. Имайте предвид, че през XVIII век един менует, писан преди 2 години, бил считан за стара музика и не го свирели повече. С изключение на Академията за стара музика на Пепуш⁶⁷, която била единствена по рода

по-ранния термин "style luthé" (лютнев стил), например Фр. Купрен за пиесите си *La Mézangère* и *Les Charmes*. – Бел. Я. К.

⁶⁶ L'ancien régime – така наричат в историята на Франция двата века преди Френската революция от 1789. Времето на управление на Бурбоните, от качването на трона на Анри IV в 1589. – Бел. Я. К.

⁶⁷ Johann Christoph Pepusch (1667–1752, известен и като John Christopher Pepusch и Dr Pepusch). Органист, композитор и диригент. Макар и в голяма степен самоук, става уважаван експерт и по теория, и по история на музиката. Роден в Берлин, в 1700 се установява в Англия. Един от основателите на Академията за вокална музика (The Academy of Vocal Music, 1710), която в 1726 се преименува на Академия за Стара Музика (The Academy of Ancient Music). Пепуш е неин директор до смъртта си. Макар и автор на множество музикални творби (сценична и църковна музика, концерти, континуо сонати и др.), Пепуш остава

си в началото на XVIII век, да се свири стара музика било извън духа на човека на Просвещението, историцизмът се ражда в следващия век. Клавесините, изгорени в началото на XIX век, били един от последните аватари⁶⁸ на идеята, че всичко старо трябва да изчезне.

БС: Как тогава да се обясни фактът, че клавесинът изведнъж е изчезнал?

ОБ: Не може да се каже, че е изчезнал изведнъж. Първите сонати на Бетовен са издавани за клавесин или пианофорте до много късно, поне "Лунната соната"⁶⁹. Значи през XIX век са свирели повече или по-малко на

най-известен с аранжиранията си на музика за „Просяшка опера” (The Beggar's Opera, 1728, по либрето на Джон Гей, John Gay). – Бел. Я. К. По

https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Christoph_Pepusch,

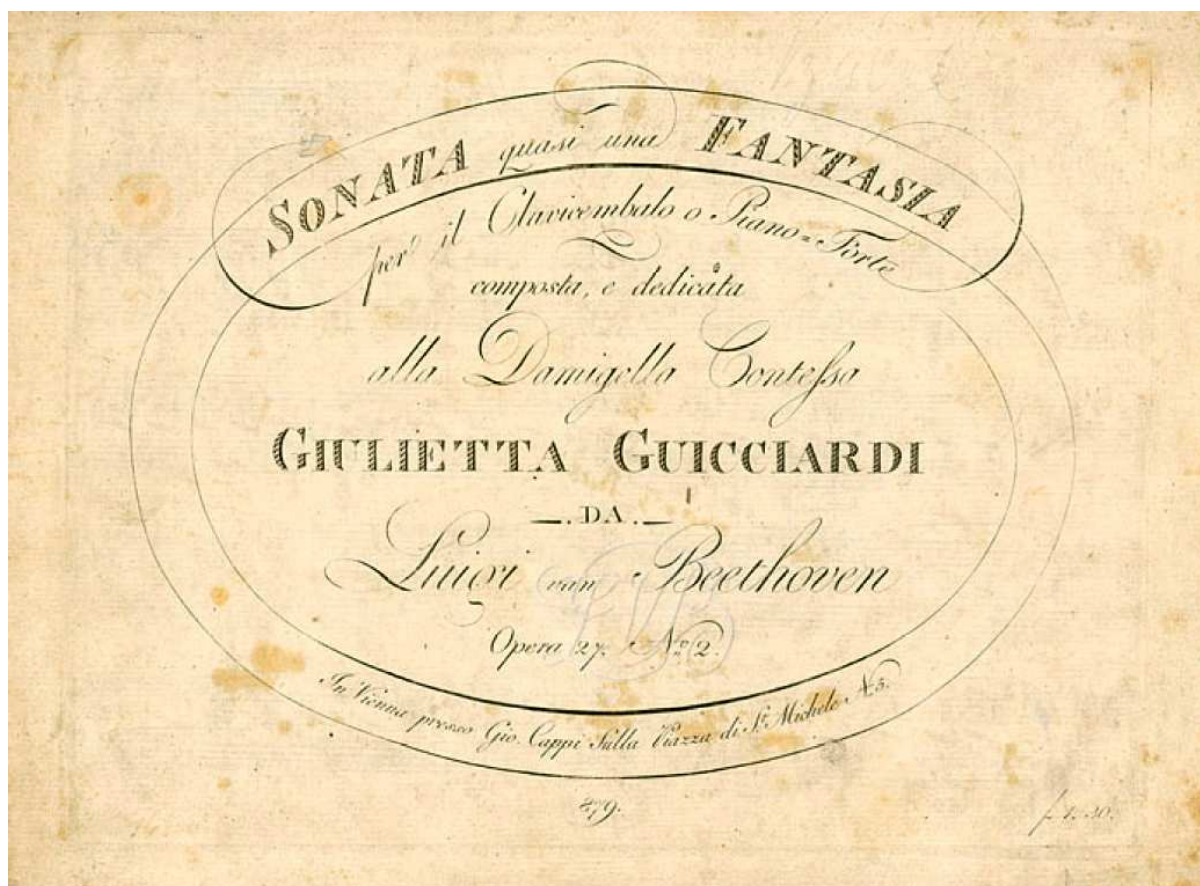
https://fr.wikipedia.org/wiki/Johann_Christoph_Pepusch.

⁶⁸ Аватар (от санскр.). В индуизма – възплъщение на божество. Обичайно понятието се асоциира с превъплъщенията на Вишу на Земята, който така превъплътен, извършва героически деяния (припомням, че Вишу е богът-пазител на цялата Вселена, олицетворяващ милосърдието – единият от божествената троица Тримурти, наред с Брахма и Шива). В случая обаче превъплъщения лоши, гибелни. (Ние свързваме термина и с филми, както и с различните изображения, които потребителите поставят на профилите си в интернет.) – Бел. Я. К.

⁶⁹ Какъв „шок”, нали? Толкова сме свикнала със звученето на „Лунната соната” на пиано, че да я чуем на клавесин...? Припомням, че „Лунната соната” (Piano Sonata No. 14 в до-диез минор оп. 27) не е наречена „ЛУННА” от Бетовен (1770-1827), а едва 5 години след смъртта му от музикалния критик Ludwig Rellstab (в 1832). В запазения ръкопис на Бетовен няма никакво наименование, но може да се приеме, че началният лист на манускрипта е загубен. Така или иначе, в първото издание на соната, от 1802, приживе на Бетовен, е отбелязано наименованието "Quasi una fantasia" („като фантазия”, ако го преведа така),

клавесин. Също и на клавиборд. Шопен свирел на клавиборд. "Голямата дупка" през XIX век трябва да се приема относително, доколкото на клавесин започват много скоро да свирят отново, в това число и с практиката на Schola Cantorum в края на XIX век. Луи Диеме⁷⁰, в рамките

вероятно поне със съгласието на Бетовен, ако не е било негово наименование – нямам данни. И наистина, на заглавната страница на първото издание пише „за Клавичембало или Пиано-Форте”, вж. факсимилето:



Ще припомня че и „Патетичната соната” (осма), не е наречена така от Бетовен, а от издателя му... И соната „Апасионата” (двадесет и трета) не е наречена така от Бетовен, а също след смъртта му от издател на неин аранжирмент за 4 ръце, публикуван в 1838. – Бел. Я. К.

⁷⁰ Louis-Joseph Diémer (1843-1919, парижанин), пианист и композитор. Свирел и с Пабло Сарасате. Интересувал се и от старинни инструменти – особено от клавесина, свиренето и репертоара на който възражда в голяма степен. Пише и книги за стари композитори и клавесинисти. Публикува сборници с клавесинни

на Световното изложение през 1889, е свирил на един клавесин Tasquin, който днес се намира в Единбург, стар клавесин, акордиран полутон пониско от съвременния камертон и на който свирил пиеси от Дандриьо⁷¹, Рамо и Купрен. Следователно не трябва толкова да се вярва, че по отношение на бароковата музика всичко е измислено отново в последната трета на XX век!

БС: Значи да се приписва на Ванда Ландовска⁷² възраждането на клавесина е грешка?

пиеси. В 1895 основава Общество за стари инструменти (Société des instruments anciens), което дава и концерти. – Бел. Я. К. По

https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Di%C3%A9mer

⁷¹ Jean-François Dandrieu (d'Andrieu) (1682–1738, парижанин, от фамилия с музиканти и художници) – органист, клавесинист и композитор. Дете-чудо, още 5-годишен свири на клавесин пред Луи XIV и придворни. Бил е органист на църквите Saint-Merry (от 18-годишен, става титуляр в 1705) и (от 1733) на Saint-Barthélemy (днес разрушена; след смъртта му, на този пост го наследява сестра му Jeanne-Françoise). Междувременно в 1721 става един от четиримата органисти в Кралската капела във Версай (на който пост го наследява Луи-Клод Дакен...). – Бел. Я. К. По https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Dandrieu, https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Dandrieu.

⁷² Wanda Landowska (1879-1959), от полско-еврейски произход, впоследствие натурализирана френска музикантка. При Ландовска учи и – уви!, също покойният вече – световноизвестният пианист Алексис Вайсенберг (1929-2012, роден в България), ученик на Панчо Владигеров (1899-1978). Вандовска познава стари клавесини, но по нейни указания Плейел създават инструмент, което е максимално близък като клавиатура до съвременния роял. И с много регистри, управлявани удобно чрез педали. Така че пианистите да могат колкото се може по-лесно да се адаптират към този клавесин. За него тогавашни композитори

ОБ: Ландовска не е била първата, и е отвела клавесина в задънена улица, понеже създала инструмент, какъвто ѝ бил удобен. Луи Диеме е бил много по-близо до това, което се прави сега. Свирел на старинни инструменти, полутон по-ниско от стандарта през неговото време. Но като личност Диеме е бил със сигурност много по-малко интересен от Ландовска, с всичките ѝ невероятни странности, поради които се вслушвали в нея. Музикантката у нея не ме интересува много, но личността ѝ – да. Този начин да следваш вкуса си, напълно извън модата, с усета за театралност, мизансцен в кариерата, както никой повече не би посмял да го прави.

БС: Понастоящем сте професор в Националната висша консерватория по музика и танц в Париж⁷³. Винаги ли сте преподавали?

ОБ: Да. За мен това е нещо естествено. От преподавателско семейство съм... Не все пак музиканти, но педагози. Леонар казва, че двата най-благородни начина за предаване на музика са концертът и преподаването. Кое не е много любезно по отношение на диска.

написват редица творби (като Мануел де Фая, Франсис Пуланк с неговия *Concert champêtre*, посветен на В. Ландовска, и др.). Защо впоследствие този инструмент отпада от практиката? Може би главната причина е, че множеството струни натискат силно моста (магарето, както често се казва у нас), респ. резонаторната дъска (значително по-тънка от тази при рояла) и тя се „задушавя”, губи трептения, респ. звукът става много беден на обертонове. В последните десетилетия клавесинистите са преминали към свирене на старинни инструменти или техни реплики, или инструменти, правени по сходен начин. Повече за Ландовска може да видите тук, включително и фотоса на любимия ѝ клавесин: https://en.wikipedia.org/wiki/Wanda_Landowska. – Бел. Я. К.

⁷³ Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP).

БС: Всъщност дискът е само нещо моментно ...

ОБ: Обичам да записвам, но мога и да приема, че това се счита за нещо вторично. Обаче не мога да приема, че можеш да си музикант, който само преподава, без да свири пред публика. Изумява ме, и също така не мога да си представя, че можеш да си музикант, без да преподаваш никога. Мисля че предаването на това, което имаш да кажеш, става едновременно посредством концерта, диска и преподаването. Една и съща дейност е.

БС: Вие сте и човек на радиото.

ОБ: Да, обичам радиото, както и писането, тъй като съм автор на всичките текстове към дисковете ми. Това всъщност става от един и същи порив.

БС: Преди да бъдете назначен в Националната консерватория през 2001 г., къде преподавахте?

ОБ: Бях преподавател в регионалната консерватория в Рюей-Малмезон⁷⁴. Преди това имах други длъжности. Правех много майсторски класове, много често в чужбина. Обичам и да представям в концерта произведенията, които свиря, в зависимост от публиката, пред която се намирам. Случва ми се да свиря пиеси, които не винаги са известни, и е нужно да кажа само няколко думи, които да ориентират публиката, в едно или две кратки изречения, много простички, за да може слушателят да се разположи подходящо в атмосферата на програмата. Както пред една

⁷⁴ Conservatoire à Rayonnement Régional de Rueil-Malmaison (на 12.6 км западно от центъра на Париж), на левия бряг на Сена, вж. <http://crr.mairie-rueilmalmaison.fr/>, https://fr.wikipedia.org/wiki/Conservatoire_%C3%A0_rayonnement_r%C3%A9gional_de_Rueil-Malmaison, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Rueil-Malmaison>, <https://en.wikipedia.org/wiki/Rueil-Malmaison>.

картина, за която нямаш непосредствения код, когато някой гид или авторът казват едно-две неща върху дадена партитура, това не отнема нищо от свободата на слушателя да чуе каквото си иска. Не става дума да му наложиш определено слушане, а да му подскажеш две или три неща за откриване. Обичам да преподавам, и Националната висша консерватория за музика и танц в Париж е изключително място за упражняване на тази дейност. Да работиш в нея е истинско щастие. Първо, защото нивото е много високо, студентите често са изключителни, инструментите също. Ако студентите съумеят да се възползват от Консерваторията, могат да се развият изключително много.

БС: Имате ли чуждестранни студенти?

ОБ: Едновременно в редовното обучение, както и по програма Еразъм, което ни позволява да поемаме европейски студенти за периоди от по 3 или 4 месеца, докато мои студенти могат да заминат в Базел, Амстердам, Испания или другаде. За студента Консерваторията е преход към самостоятелността. Не съм преподавател, който налага собствения си начин на свирене, и ако това се случва, то е подсъзнателно, понеже когато преподаваш, влиянието ти е неизбежно, но мисля, че най-добрият подарък който би могло да направиш на ученика си, е той час по-скоро да може да се справя без теб.

БС: Колко студента имате в Консерваторията?

ОБ: Имам дванадесет часа седмично, значи дванадесет студента, плюс една студентка в класа за усъвършенстване, и още една, която ще дойде за 3 месеца от Швеция по програма Еразмус. Цикълът на обучение трае 3 или 4 години, но, освен в случаите на изключителна зрелост, подтиквам студентите ми да остават по 4 години, понеже годините в

консерваторията са благодатни години, каквито повече няма да имат, и това им дава още една година време за натрупване на репертоар.

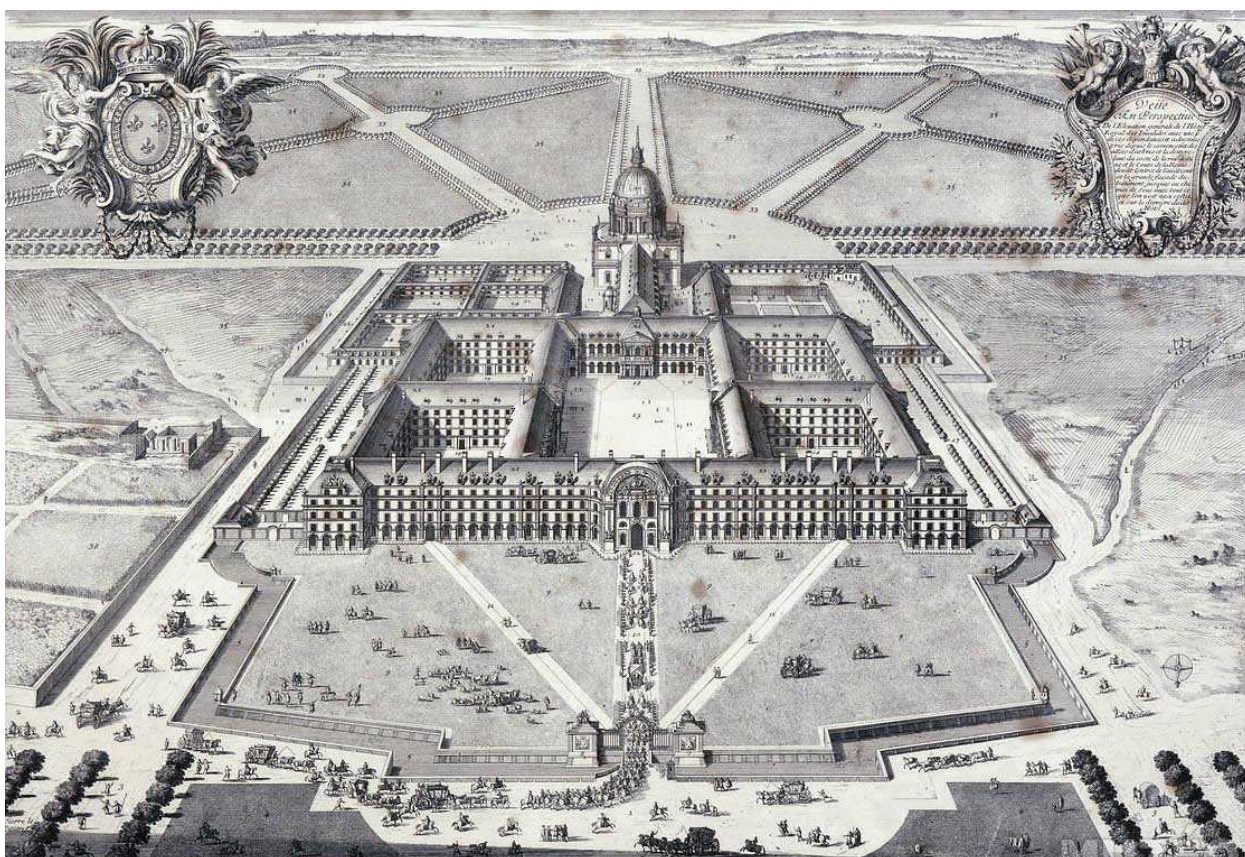
БС: Вие сте и ненаситен за записи...

ОБ: Направил съм около четиридесет. Обичам интегралите. Купрен е най-значимият, понеже наброява 10 диска на *Erato* – Radio France. Записах също и целия Рамо, в 3 диска; току-що издадох интегрално Дакен, в 2 диска на *Tempérament*; Шамбоньер ще се появи тази есен в 2 диска, в копродукция с Центъра за барокова музика във Версай, за *AS Musique*, малка фирма, специализирана във френската музика от XVII век – ще излезе във връзка с рецитала ми в Париж на 15 октомври в Инвалидите⁷⁵.

⁷⁵ Les Invalides ([лезенвалид], L'Hôtel national des Invalides, Националната резиденция, т.е. домът на инвалидите) – сграден комплекс в 7-и арондисман (район) на Париж, строен по инициатива (от 1670) на Луи XIV за военна болница и дом за ветерани от войната. В тогавашните поля извън Париж. Имало болнична част, както и „хотелска“, в която няколко хилядите войници (организирани в подразделения по военному) могли да живеят, като носят униформи и работят (произвеждали униформи, обувки...). Ето 3 хубави видеа на английски език, че и със субтитри: <https://www.youtube.com/watch?v=-1p8UUDd5Mo>, <https://www.youtube.com/watch?v=rSgo8w1fZ14>, <https://www.youtube.com/watch?v=mNjRNkOwG28>.

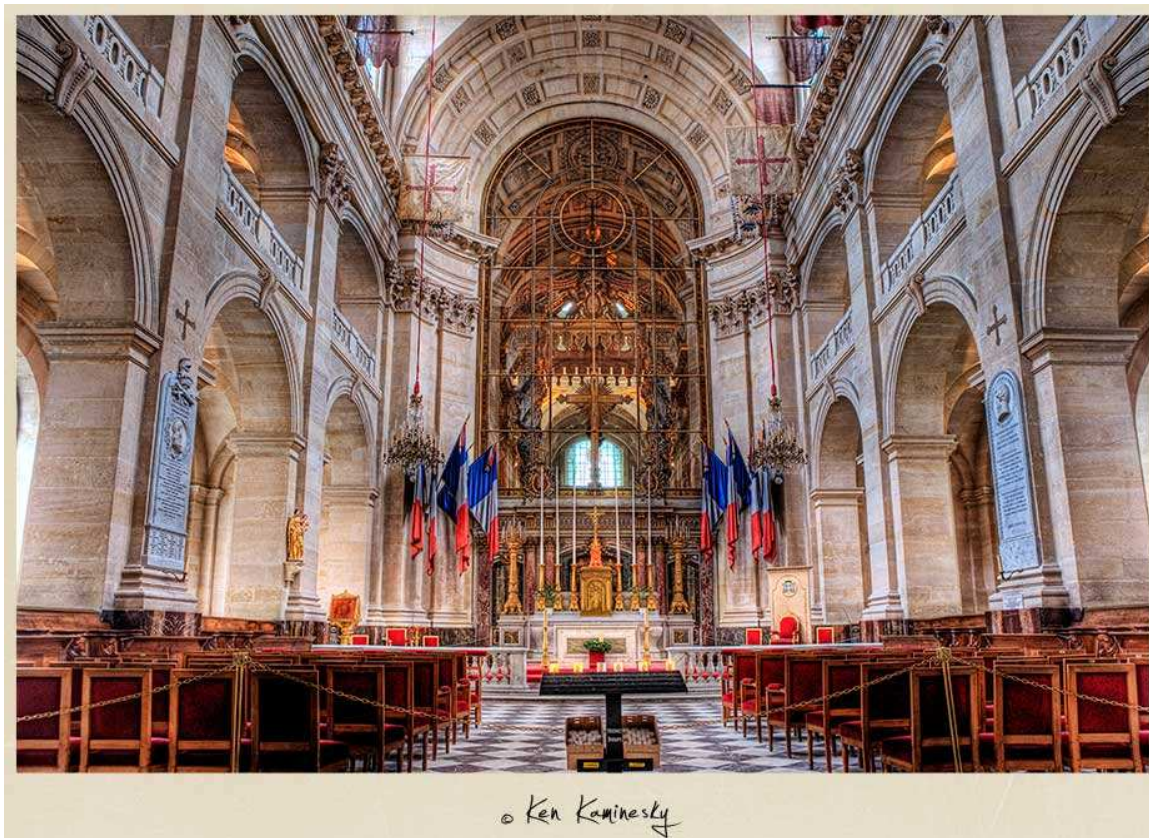


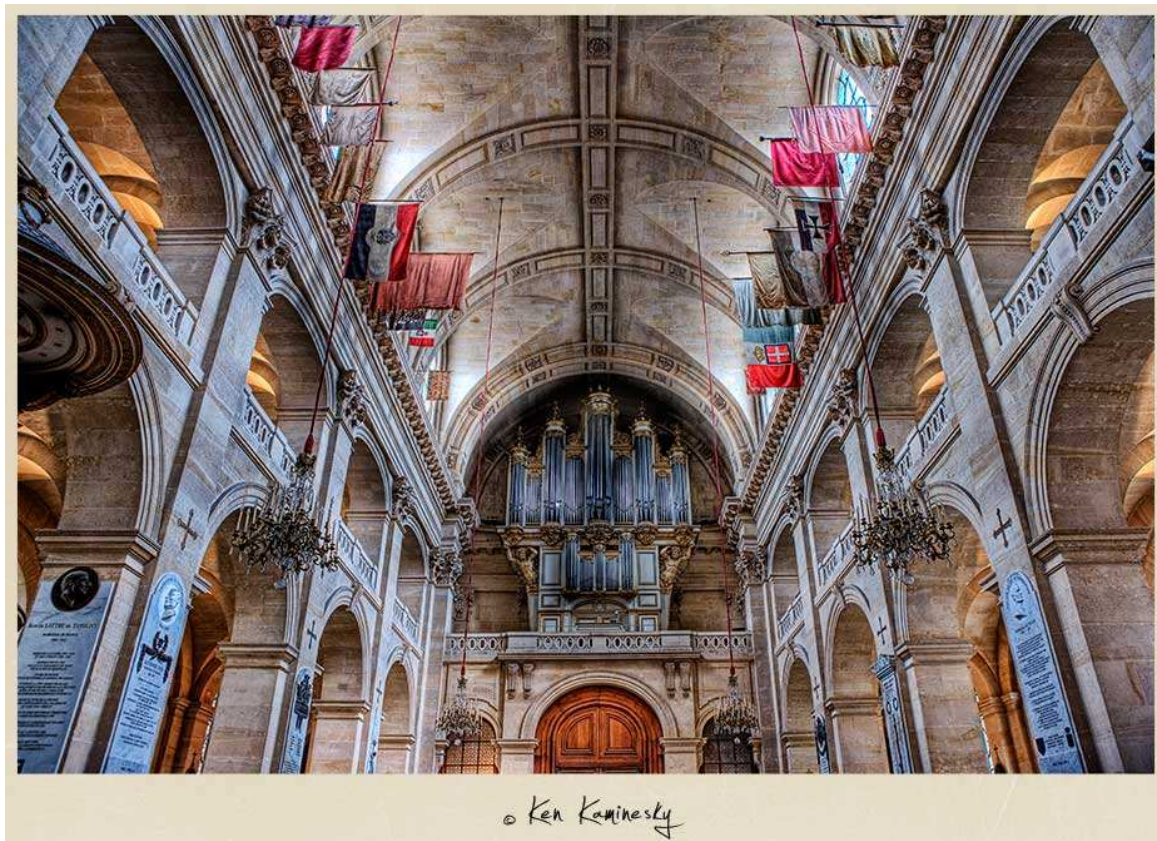
Инвалидите в наши дни. (Снимка от Интернет)



Гравюра от епохата (От интернет)

Днес комплексът е група музеи и паметници, свързани с военната история на Франция. Там са и гробовете на редица герои от войните на Франция. Концерти се дават в прекрасната барокова катедрала Saint-Louis des Invalides (катедралата на епископа на военните, наричана „катедралата на войниците”).

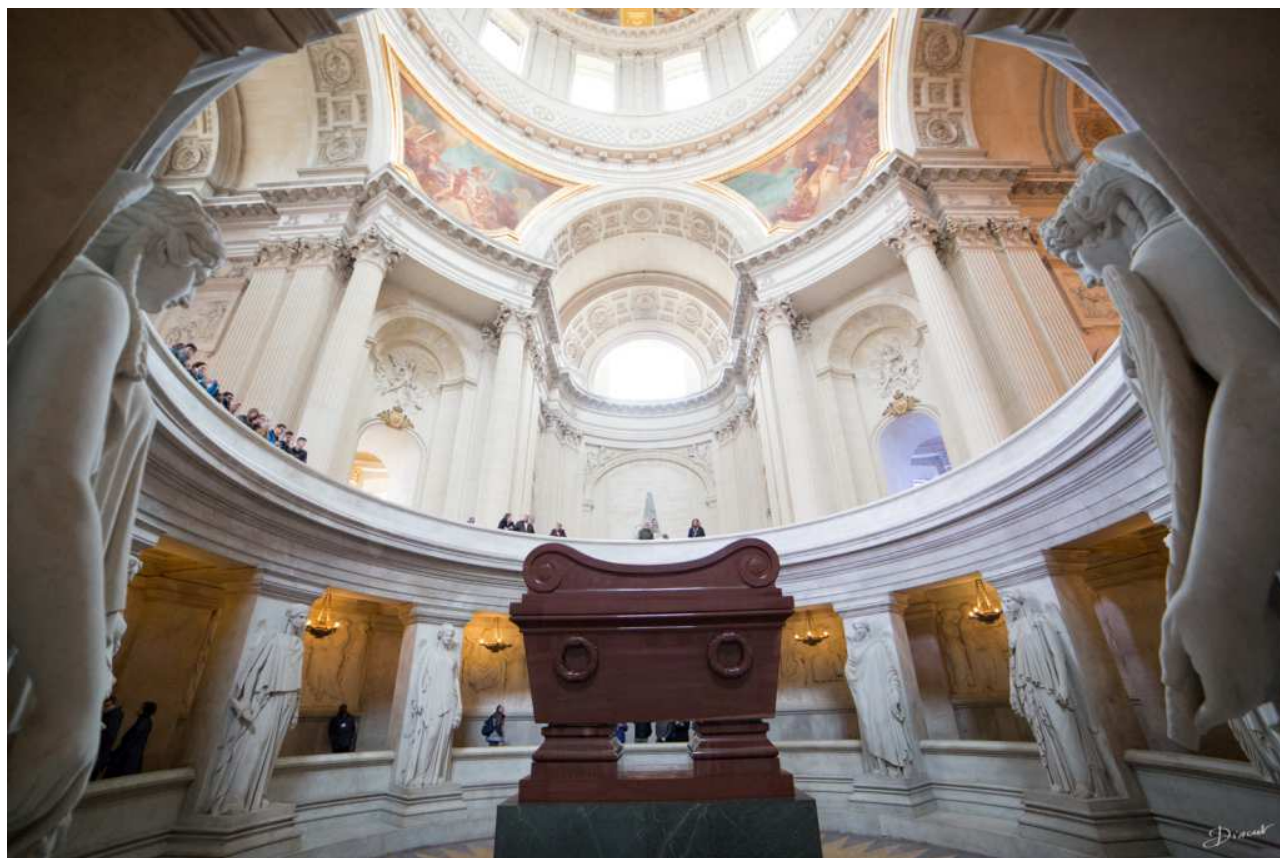




Изображения от интернет

(<http://blog.kenkaminesky.com/2011/08/08/petit-palais-and-les-invalides/>)

Прочут е куполът на Инвалидите, Le Dome, издигащ се на височина от около 100 метра, покрит с 555000 златни листчета (построен от архитекта Мансар с идеята да е като Слънцето, при „Краля-Слънце”; около 10 кг злато са вложени при последното препокриване на купола). Бил е тогава куполът на Кралската църква. Днес тя е мавзолей – в центъра под купола върху величествена основа е саркофагът-гробница на Наполеон I (пазещ пепелта му, дошла от остров Св. Елена; осемнадесет тона червен руски/сибирски порфир върху масивен цокъл от тъмнозелен гранит от Вогезите).



Саркофагът





Входът към гробницата на Наполеон

(Снимки от интернет, <http://discret-photos.com/hotel-des-invalides-musee-de-larmee-paris/>)

Накратко, комплексът може да се разглежда в 3 части: музейна, църквата на войниците, църквата на купола.

Да, харесва ми идеята за интеграла, понеже позволява да добиеш пълна представа за даден композитор. Мисля че що се отнася до Купрен, например, има огромна разлика между това да свириш някои от Поредиците⁷⁶ му и да ги изсвириш всичките 27. Както при Моцарт и неговите 27 концерта за пиано, когато се върнем отново към определен концерт, представата ни за композитора е, мисля, много по-богата. Казват, че интегралите са скучни за публиката, но никой не е задължен да изслуша всичко наведнъж.

Концерти се дават и в Голямата зала (Le Grand salon, с площ около 170 м2, навремето е била залата на Съвета на Инвалидите).



Една изумила ме „подробност”: целият комплекс нямал отопление, и днес се вижда липсата на комини! Войниците търпели студа, но офицерите започнали да си търсят квартири в града. За да ги върнат в Инвалидите, в началото на XVIII век построили ново крило за офицерите, вече с комини, с отопление... Вж. <https://www.youtube.com/watch?v=Pus6W9cQQfY>. – Бел. Я. К.

⁷⁶ Купрен не ползва термина „сюита”, а именно *ordre*, поредица. – Бел. Я. К.

БС: Обичайки интегралите и разкривайки различните страни на даден композитор, записвате ли творбите му в хронологичен порядък?

ОБ: Зависи. Купрен записах в обратен ред. Започнах с Четвъртата книга, публикувана 3 години преди смъртта му, в 1730, понеже се чувствах по-удобно с последните сборки, със същността им на интимен дневник на вече болнавия Купрен, докато с първите, носещи все още силно печата на XVII-я век, с тези големи Поредици все още „луи-четиринадесети”, пищни и плътни, бях по-малко уверен. В действителност, обичам да навлизам в света на даден композитор, тръгвайки от това, което ме интересува най-непосредствено, и малко по малко да раздълбавам личността му, за да разчистя така пътя си и това, което в самото начало ми се е сторило твърде сложно. Ето защо, докато записвах, исках да напиша и книга за Купрен, която бе публикувана в поредицата “Découvertes” на Gallimard⁷⁷.

БС: Защо избрахте замъка Шан-сюр-Марн⁷⁸ за Фестивала Купрен, който ръководите?

⁷⁷ Прекрасна книга! Имам я. Систематично съдържателен, лаконичен, ясен и красив текст, изключително приятен за четене. Книгата е истинско бижу и като издание: малък формат, с много и различни по характер илюстрации, майсторски оформена книга, великолепно и отпечатана на хубава хромирана хартия, нито много тънка, нито много дебела, нито много лъскава. – Бел. Я. К.

⁷⁸ Château de Champs-sur-Marne в департамента Сен-е-Марн (Seine-et-Marne) в региона Ил-дьо-Франс (région Île-de-France). На 18 км източно от Париж, на една от извивките на река Марн. Великолепно шато, с много и големи прозорци, с много светлина вътре. С прекрасна градина (във френски, но и в английски стил, общо около 85 хектара), чудесно консервирани. Построено в годините 1699-1707. Един от най-изтънчените образци на неокласическата архитектура и рококо декоративността.

ОБ: Създадох го преди 5 години по искане на Генералния съвет на Сен-е-Марн с идеята да се ползваме не само от архитектурното наследство, като Во-льо-Виконт⁷⁹, Фонтенбло⁸⁰, но също така и от музикалното



Снимка от интернет

Мнозина го считат за символ на класическите френски дух и култура. Бил е и резиденция на Генерал Шарл дьо Гол (1890–1970, Президент на Франция между 1959 и 1969), в нея е посрещнал около 20 държавни глави. Вж.

<https://www.youtube.com/watch?v=sX89hQqN8E4>. – Бел. Я. К.

⁷⁹ Château de Vaux-le-Vicomte – прочут замък на около 50 км югоизточно от Париж, построен в 1658-1661 за Никола Фуке (Nicolas Fouquet, 1615-80, голям любител и поддръжник на изкуствата), надзирател на финансите (министър на икономиката, финансите и индустрията) на Луи XIV. (За да осигури нужната площ за двореца и градината, Фуке купува и разрушава 3 села.) На 17 август 1661 Фуке посреща в замъка Краля и Двора на грандиозен празник за 3000 души, за ознаменуване на края на строежа на шатото. Фуке е искал да поласкае Краля.

Дори част от шатото била построена за Краля. Специално за забавлението му там била и премиерата на *Les Fâcheux* („Училище за мъже“) на Молиер (първата му комедия-балет, в 3 действия, с музика от Пиер Бошан и Жан-Батист Люли). Дали е бил допълнително повлиян от видяното, младият 23-годишен крал (повлиян от Колбер) нарежда скоро след това ареста на Фуке за „отклоняване“ на 11 милиона ливри (на процеса Фуке признава 8 милиона злоупотреби). След продължилия 3 години процес Фуке е осъден на конфискация на имуществата и доживотен затвор в изгнание (Колбер, който разпорежда ареста, след това поема поста му...) – излежава 15-те последни години от живота си в крепостта Pinerolo в Италия. – Бел. Я. К. По https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Vaux-le-Vicomte#cite_ref-2, https://fr.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Fouquet, <https://en.wikipedia.org/wiki/Vaux-le-Vicomte>, https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_F%C3%A2cheux.

⁸⁰ Le château royal de Fontainebleau (Кралският замък Фонтенбло) – друго прочуто френско шато, в близост до едноименния град, на около 55 км югоизточно от центъра на Париж. С огромен парк и до прочутата гора на Фонтенбло. Строен, дострояван и престрояван от XII до XIX век. Днес в стилистиката му откриват и Средновековие, и Ренесанс, и Класика. (И в екстериора, и в интериора му се откриват срещи на италианското и френското изкуство. Франсоа I е искал Фонтенбло да стане един „нов Рим“, където италиански художници да вдъхновяват и повлияват френското изкуство.) Любимо място на френските суверени (от Луи VII до Наполеон III; тук Наполеон I абдикира от трона, преди да бъде заточен на остров Елба), които оставят следите си във вида му. – Бел. Я. К. По https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Fontainebleau, https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_Fontainebleau, <http://www.musee-chateau-fontainebleau.fr/spip.php?page=sommaire&lang=fr>. Вж. тази галерия: https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_Fontainebleau#/media/File:Chateau_Fontainebleau.jpg .

наследство като Купрен. Семейството му е родом от Шом-ан-Бри⁸¹, където са родени баща му и двамата му чичовци, искахме да организираме този фестивал в Шан-сюр-Марн, който принадлежал на една от ученичките на Купрен, принцеса дьо Конти, дъщеря на Луи XIV и на Ла Валиер, на която Жан-Анри д'Англьобер⁸² посвещава пиеси за клавесин. Превъзходна клавесинистка, работила с Купрен известно време. В рамките на този фестивал, който се провежда в 2 дълги уикенда в края на юни и началото на юли, даваме 2 вида концерти. Поредицата "La Muse naissante" ("Раждащата се муза"⁸³), заглавие на една от пиесите за клавесин на

⁸¹ Chaumes-en-Brie – на 50 км източно от Париж.

⁸² Вж. бел. 62.

⁸³ "Защо такова безразличие към Франсоа Купрен, най-поетичният от нашите клавесинисти, чиято нежна меланхолия изглежда като прелестно ехо, идващо от мистериозните дълбини на пейзажите, в които героите на Вато стават все по-печални." Клод Дебюси, 1913. От:

<https://www.youtube.com/watch?v=mLyI6clZaC8>. Радвам се, че без да бях прочел тези думи на Дебюси, направих мултимедийна презентация „Рококо, Купрен, Вато”, на представих (на различни места в София и в страната) епохата, стилистиката рококо, живота и творчеството на Купрен, която свирех (на роял) 20-на от клавесинните пиеси на Купрен (моя селекция, от всичките му пиеси от 4-те му тома, които си издирих както като факсимилета от първите им издания, така и като следващи издания), както и живота и творчеството на Вато (Jean Antoine Watteau, или Wateau, 1684-1721), от когото показах на екрана двадесетина картини. Вато, за когото обичайната, често срещана информация, е, че е един от създателите на стила Рококо. На галантния стил. С пасторален идиличен чар и театралност. Съдейки по „къпещата се Диана”, „Юпитер и Антиопа”, някои дори решават, че е бил „бонвиван”. А той в действителност е бил много затворен по характер. И бях усетил, и говорих тогава и за това, че в творбите му (повечето от тях с малки размери, изпълнение със ситни мазки и хладни тонове) има твърде много мрачна меланхолия, дори тъга, тайнственост,

Франсоа Купрен, отредена за млади солисти и която се провежда във чудесния музикален салон на първия етаж на шатото, и поредицата за потвърдени музиканти, която се организира във великолепната оранжерия⁸⁴ на шатото, конструирана в края на XVIII – началото на XIX век. Ще си

както и усещане за безсмислието и безполезността на живота... (с което се приближава до днешното светоусещане у мнозина; а вероятно винаги е имало и ще има такива хора...). Може би поради туберкулозата, от която и умира тъй млад, едва 37-годишен. Говорех и за усещането за... импресионизъм у Вато, както и у Купрен. Вато не подписва множество свои картини, които впоследствие добиват наименования... Енигматичен? Както и Купрен, в много от заглавията на пиесите си... – Бел. Я. К.

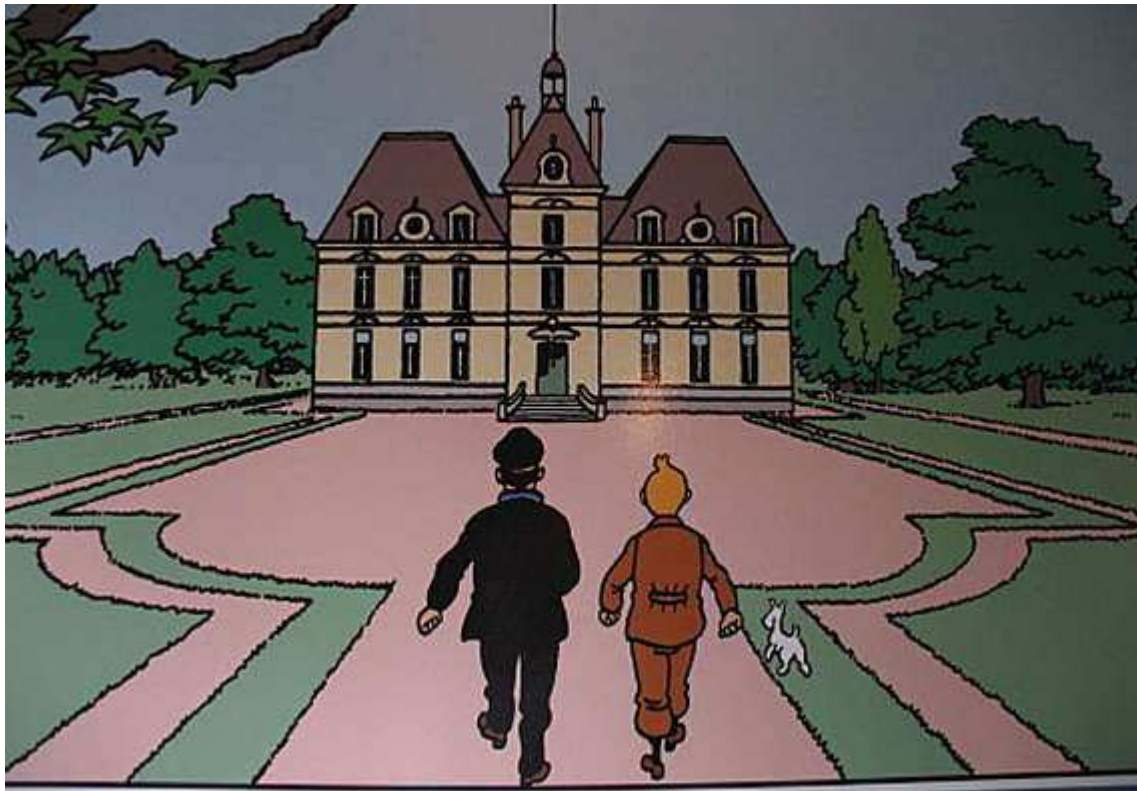
⁸⁴ Моля, не си представяйте метална конструкция с остъкляване! Оранжерията в шатото е изключително красива едноетажна "триделна" монолитна сграда в стила на епохата, с големи прозорци със сводове. – Бел. Я. К.



Снимка от интернет

помислиш, че е Муленсар⁸⁵, дотолкова, че имаш впечатлението, че се озоваваш при капитан Адок⁸⁶ (смее се). Но мястото е изключително! Освен

⁸⁵ Château de Moulinsart – въображаем замък, нарисуван от белгийския художник Ерже (Georges Remi, наречен, 1907-1983) в световноизвестните му комикси „Приключенията на Тентен” („Les Aventures de Tintin”). Замъкът Муленсар* се появява в 11-ия албум, „Тайната на Еднорога” („Le Secret de La Licorne”, 1942-43**). А името... ? До Брюксел имало малко селце на име Сар-Мулен*** – Ерже обръща името на „Муленсар”!



*Прототип на шато Муленсар е château de Cheverny (Шъевърни) на река Лоара.



Château de Cheverny (снимка от интернет)

**,„Еднорогът” е измислен 3-мачтов платноход, уж командван на времето от дядото на капитан Адок, Кавален François de Nadaque, от флотата на Луи XIV.

*** Селцето Сар-Мулен до Брюксел – фотография от старо време (от интернет).



музикалните пиеси от XVII и XVIII век, изпълняваме и съвременни творби, които сме поръчали, понеже считам, че репертоарът за клавесин се развива, и най-добрият начин да се подsigури това е да се дават поръчки на композиторите.

Интервюто взе Брюно Серу
Париж, 4 и 8 юли 2003



(Bruno Serrou)

– Бел. Я. К. По https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Moulinsart,
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Herg%C3%A9>,
https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Aventures_de_Tintin,
https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Secret_de_La_Licorne,
https://fr.wikipedia.org/wiki/Capitaine_Haddock и др.

⁸⁶ Archibald Haddock, наречен Капитан Адок, капитан от търговската флота (haddock е вид пушена треска). – Бел. Я. К.